L'EDUCATION MUSICALE

NOVEMBRE 1964

112

Le Numéro : 3 francs

REVUE MENSUELLE



CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 3,—.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

20e Année — No 112 1er NOVEMBRE 1964

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS - 5e — 033-24-10

MOIS DE NOVEMBRE

VENDREDI 6 :

Chant : Chant de la Libération (A. Marly) : fin de l'étude ; *La Marseillaise* (révision).

Solfège (1re année) : 3e leçon (début de l'étude des exercices d'application).

MARDI 10 :

Chant : Chanson de Marjolaine (fin de l'étude).

VENDREDI 13 :

Solfège (2e année) : 3e leçon (étude des tierces).

MARDI 17 :

Chant : Séance de révision : L'Avoine ; Chanson de Marjolaine.

MERCREDI 18 :

Initiation à la musique : Prélude de l'Arlésienne (Bizet).

Chant : Divertissement sur un chant populaire du Comtat d'Avignon (suite de l'étude).

VENDREDI 20 :

Chant : Ohé (J. Boyer) : début de l'étude de la deuxième voix.

Solfège (1re année) : 3e leçon (fin de l'étude des exercices d'application).

MARDI 24 :

Chant : C'est Noël à minuit (chant populaire du XVIIe siècle) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 25 :

Initiation à la musique : Danses allemandes (Mozart) ; Prélude de l'Arlésienne (Bizet), en seconde audition.

Chant : Divertissement sur un chant populaire du Comtat d'Avignon (fin de l'étude).

VENDREDI 27 :

Solfège (2e année) : 4e leçon (les intervalles).

Les deux livrets de chants (n° 1 pour les C.P. et C.E., n° 2 pour les C.M. et F.E.P.) ainsi que les deux recueils de solfège (première et deuxième année) sont en vente au S.E.V.P.E.N., 13, rue du Four, Paris (6e).

Stravinsky : SYMPHONIE en TROIS MOUVEMENTS

par A. CORBIOT

Professeur d'Education musicale au Lycée Henri-IV

Partition.

4075, Ed. Schott (1951).

Bibliographie.

1. CONTREPOINTS : Art. de F. Goldbeck (fév. 1946).
2. DOMAINE MUSICAL : R. Craft (Ed. du Rocher, Monaco, 1958).
3. OLEGGINI : Connaissance de S. (Lausanne, Foetisch, 1952).
4. R. SIOHAN : S. Col. Solfèges (Ed. du Seuil, Paris, 1959).
5. STRAVINSKY : *Poétique Musicale* (Ed. Le Bon Plaisir, Paris, 1952).
6. STRAVINSKY : *Chronique de ma vie* (Denoël et Steele, Paris, 1935).

Discographie.

Col. A.M. 680 L.P. - Col. A.X. 1042/1044.

Durée.

24 minutes.

Au XXe siècle, la musique s'est libérée et se libère encore, parfois avec difficulté, de la soumission que lui imposaient les arts. Aucun élément extérieur n'est venu influencer cette œuvre symphonique de Stravinsky, débarrassée de tout romantisme. Pour lui, le public ne doit pas penser au-dessous du niveau de la musique. Elle ne doit pas être quelque chose qui rappelle autre chose, des paysages par exemple. Cette symphonie en trois mouvements est une illustration admirable des idées de son auteur sur la composition, telles qu'elles sont exposées dans la *Poétique Musicale*. Il s'agit pour Stravinsky de s'inspirer de la sobriété beethovénienne, et de lutter contre cette malsaine gourmandise pour l'opulence orchestrale qui fausse les jugements du public. La construction d'une œuvre est le premier objectif à atteindre, car la construction faite, l'ordre est atteint et tout est dit.

Si la fonction des ouvrages de Stravinsky est généralement assurée par une référence historique, il semble que dans la symphonie étudiée, cette forme vise, par delà les années, à l'idéal atteint par le Maître de Bonn. Pouvons-nous reprocher à Stravinsky d'écrire dans tous les styles ? C'est le fait d'une quantité de musiciens tels que Ravel, Milhaud, Poulenc par exemple. On lui saura gré de laisser dominer sa personnalité dans une œuvre considérée à tort comme une « caricature tragique et grandiose du Sacre » (Goléa) (1).

LES SYMPHONIES DE STRAWINSKI

La *Symphonie en mi bémol n° 1* date de 1907. C'est sous la direction de Rimsky-Korsakov que l'œuvre est composée. Mais c'est une œuvre conventionnelle qui mérite moins d'attention que :

— La *Deuxième Symphonie* écrite à la mémoire de Debussy deux années après la mort de Claude de France. Le titre en est *Symphonies pour instruments à vent*. Il en existe une deuxième version datant de 1947. Le point de départ de ce deuxième ouvrage est un choral paru dans la *Revue Musicale* du 1er décembre 1920. Il marque un tournant dans l'évolution du langage du musicien. Il faut prendre ici le mot « symphonie » dans son ancien sens de « groupement ».

La *Symphonie n° 3* dite « de Psaumes » est composée de trois parties : un Prélude, une double fugue et un Allegro symphonique, écrites à la gloire de Dieu... une salutation respectueuse au Seigneur (1930).

Huit ans après, c'est la *Quatrième Symphonie en ut*, qui tend la main à Stamitz et à Haydn. Enfin, la cinquième sur laquelle nous nous étendrons plus longuement.

Une seule est vocale. Les autres peuvent être considérées comme des ouvrages de musique pure. Les deux dernières sont des occasions de prospecter ces trois grandes sources de musique que sont Haydn, Mozart et Beethoven. Stravinsky n'a-t-il pas retrouvé chez ce dernier l'esprit de la lutte contre « la mélodie rebelle » ?

Il y a une universalité musicale dans tout ce qui touche à la vie même des hommes. Si Beethoven, pour la plus grande partie des mélomanes, est considéré comme un génie de haut rang, il semble que cet universalisme ait intéressé Stravinsky. Comme vers les années 1923-1925, celui-ci avait tenté de justifier le slogan lancé à l'époque, celui du « retour à Bach », nous trouvons une tendance semblable vingt ans après, appliquée aux musiciens de la fin du XVIIIe siècle. Dans ce chaos musical que représente « l'entre-deux guerres », Stravinsky s'est soumis à un ordre.

Cette recherche constante des principaux foyers musicaux qui illuminent le passé et jalonnent le temps n'est pas sans rappeler cette perpétuelle conquête du monde et par conséquent de l'espace que fut la vie même de l'auteur de *Petrouchka*.

Circonstances de composition.

En 1945, Stravinsky vit aux Etats-Unis qu'il a connus vers 1925, et il retrouvera vers 1951 l'Europe qu'il a quittée au début de la deuxième guerre mondiale. Naturalisé Américain et installé aux environs d'Hollywood en Californie, le monde extérieur ne semble pas à cette époque avoir beaucoup de prise sur lui. Il travaille avec un emploi du temps très strict dans un studio insonorisé et, en le regardant composer l'on songerait plutôt à un architecte qu'à un musicien. Entouré de souvenirs, de tableaux de son fils Théodore, de Picasso et de Fernand Léger, il lui arrive d'écouter des enregistrements de Haydn, Mozart et Beethoven. Le voir manger, dit Robert Craft, fait comprendre pourquoi il dit lui-même que sa musique est faite d'os. Les termes italiens utilisés dans ses partitions : secco, non vibrato, senza « espressivo », spiccato, marcato, sont à ce sujet très significatifs.

Les principales œuvres américaines du temps de guerre sont *Impressions Norvégiennes*, quatre épisodes pour orchestre, scènes de ballets et Cirkus Polka. La *Messe* commencée en 1944 (Kyrie et Gloria) fut achevée en 1948 (Credo, Sanctus, Agnus Dei). Le cours de poétique musicale à l'Université de Harvard qui lui permit en 1939 d'occuper la chaire de poétique de Charles Eliot Norton sera édité en France en 1952 et constitue un important ouvrage pour la meilleure compréhension des œuvres de Stravinsky qui sont, à l'époque qui nous intéresse, d'une simplicité et d'une franchise tonale et harmonique « qui eût fait sourire vingt années auparavant » (Chailley).

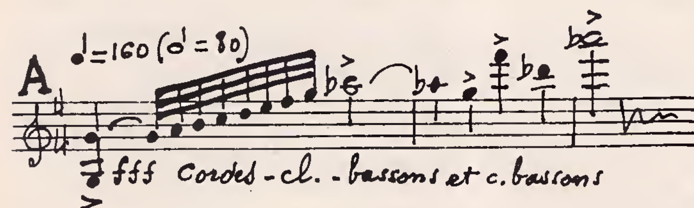
Le titre de l'œuvre étudiée rappelle l'ordonnance des ouvrages écrits sans menuet à Mannheim vers 1744, deux siècles avant l'éclosion de la *Symphonie* de 1945, à une époque où les Etats-Unis n'existaient pas encore. Au XIXe siècle, peu de symphonies en trois mouvements : Berlioz (*Funèbre* et *Triomphale*), celle de Franck. Au XXe siècle, la seconde de Roussel et la troisième de Milhaud, pour ne citer que celles-là.

Le chiffre trois qui a une valeur symbolique et sacrée a, sans doute, servi de base à la construction de l'œuvre étudiée. Beethoven a ignoré dans ses symphonies la division en trois parties. On constate la répétition fréquente par trois d'un même motif, et ces insistances mettent en relief certains passages dans une œuvre où tout semble être sciemment peint en camaïeu. Cette grisaille que suggère une instrumentation ne mettant en vedette aucun thème particulièrement mélodique, est remarquable moins peut-être dans la partie centrale que dans les deux autres

(1) *Qui reconnaît toutefois la maîtrise avec laquelle la symphonie a été conçue* (1962).

L'œuvre composée de 1942 à 1945 fut donnée en première audition le 24 janvier 1946 à New York sous la direction de l'auteur. Les premières esquisses conçues dès 1942 avaient été écrites pour le piano.

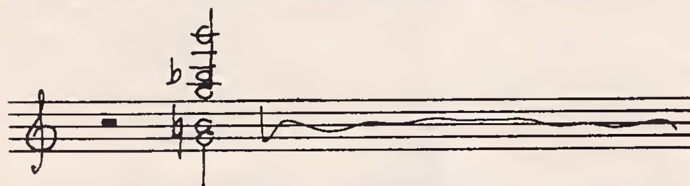
Il est remarquable de noter l'importance que Stravinsky a pu attacher à la tonalité : comme chez Beethoven, « le système tonal ou polaire n'est donné qu'afin d'atteindre un certain ordre, c'est-à-dire en définitive une forme ». On ne comprendra le plan tonal de l'œuvre que lorsqu'on aura examiné avec attention le thème initial :



Ce thème est bâti selon une ordonnance arithmétique remarquable.

neuvième seconde septième tierce quinte

Or cette combinaison sonore s'oriente aussi bien vers *do* (accord final du premier mouvement) que vers *ré bémol* (accord final du dernier mouvement). On serait tenté de continuer les deux progressions dans le sens des flèches. Stravinsky a une conception très élargie de la tonalité. La pratique de tonique, qui est souvent délaissée après Wagner, est renforcée ici mais tout en laissant cependant la place à l'équivoque. Parmi les procédés utilisés par l'auteur, on note la superposition de lignes pédales, un emploi automatique de la tierce majeure et mineure, d'octaves diminuées ou augmentées et de fausses basses.



Selon la conception classique, l'harmonie y crée des tensions suivies de repos. Du point de vue rythmique les pulsations internes de l'œuvre donnent toujours l'impression que la symphonie se fige, tout en laissant se déployer à d'autres moments des périodes de dynamisme intense succédant à des périodes de « calme dynamique ». « La matière n'est plus le son mais la masse » (Oleggini).

Si Gabriel Marcel a écrit dans la *Nouvelle Revue Française* de 1929 que le problème du style, en ce qui concerne les œuvres postérieures à 1919, est éludé avec une sorte de cynisme, nous noterons pourtant que la *Symphonie en trois mouvements* est une « somme » de l'œuvre entière de Stravinsky, écrite dans un style qui emprunte ses éléments aux diverses périodes d'évolution de son auteur : *Le Sacre, Les Noces, Jeu de Cartes,* l'*Octuor*, le *Capricio*, et la *Symphonie de Psaumes* ».

L'orchestration.

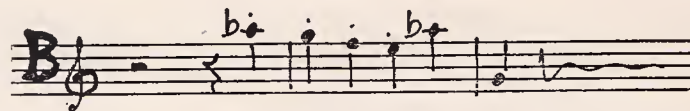
Les bois vont par deux — 2 flûtes — et 1 piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes en si b. ou en la, 1 clarinette basse en si b., 2 bassons et 1 contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones et 1 tuba, 2 timbales et 1 grosse-caisse.

1 piano et 1 harpe, violons fréquemment divisés ou utilisés en solistes, alti, violoncelles et contrebasses.

Stravinsky affectionne les clarinettes et les clarinettes basses : s'il fait intervenir la harpe, c'est pour l'utiliser « dans la masse », et parfois en soliste. Ce qui montre une conception orchestrale qui ne tourne pas le dos aux recherches originales. Du temps de Beethoven, la harpe, le tuba et le piano auraient fait figure d'étrangers dans l'ensemble des instruments utilisés dans une symphonie. La harpe n'entrera en action que dans la deuxième partie pour remplacer le piano utilisé dans la première. Ces deux instruments se mêlent au tutti d'orchestre dans le final.

Premier mouvement.

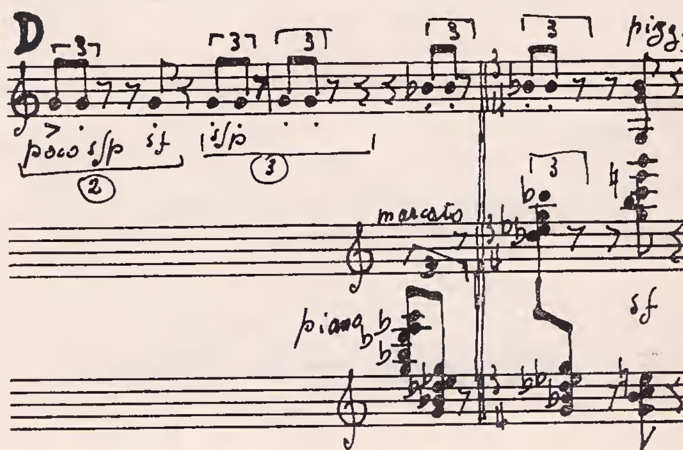
Richard Strauss fit un jour remarquer à Stravinsky, à propos de son *Oiseau de Feu*, que le début d'une œuvre devait surprendre le public par son intensité. L'introduction ne saurait ici passer inaperçue (A). Elle ne comporte comme indication de tempo qu'un chiffre métronomique (noire = 160). Le dessin de ce début introduit par une gamme montante rebondit sur des intervalles décroissants. Un court dessin mélodique (B) subsidiaire jouera un rôle important dans le premier mouvement.



Exposition. — Une incantation de quartes augmentées sur lesquelles viendront se greffer les accords du piano accompagne le thème (C), qui peut être considéré comme le centre de gravité de toute la partition. Une tierce et une sixte en *sol mineur* énoncés par deux cors, puis une trompette (p ma marcato).



Ce thème est très laconique, simplifié à l'extrême ; 7 notes, 3 et 5 autres, accompagnées par un rythme pair. A (7) une passerelle rythmique (D) d'abord aux cordes de laquelle viendront



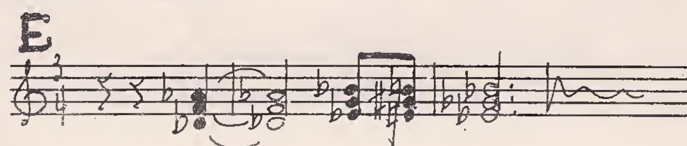
se joindre les bois. Ce qui produit un effet impressionnant. Les formules rythmiques sont réparties comme les éléments d'un jeu de construction :

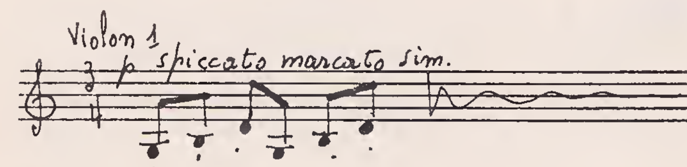
2 - 3 - 3 - 2   4 - 3 - 2 - 3 - 4   5 - 2 - 9   3 - 3 - 2 - 2 - 2 - 3

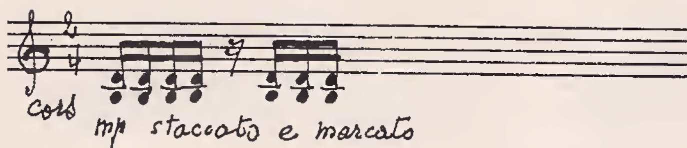
Le crescendo compte sur l'accroissement du nombre des instruments.

Moins net apparaît l'épisode suivant. C sonne dans le grave. Les bois et les cuivres répondent par des secondes se résolvant aux cordes sur des accords qui présentent le thème ramassé sur lui-même (Fred Goldbeck compare ces figures de notes aux portraits dessinés par Picasso, à la fois de face et de profil). C'est de la peinture qui bouge comme la musique, avec ou sans guitare. Les secondes mineures qui, au temps de la polyphonie symbolisaient la douleur, sont largement employées dans la symphonie et contribuent à assombrir l'ambiance sonore de ce premier mouvement. La courbe tonale montre une stabilité autour de ut - sol. Une débauche de gammes d'abord ascendantes, puis descendantes, rappelant quelque exercice de contrepoint accompagne le dessin subsidiaire (B). Puis détente sur un

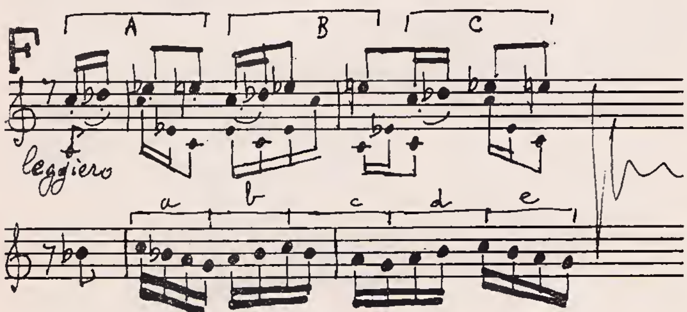
accompagnement d'Alberti (accords brisés) avec trois cors en écriture harmonique (E). Les bois s'amalgament à l'ensemble orchestral ; c'est un nouveau crescendo faisant place à des bribes d'accords brisés.

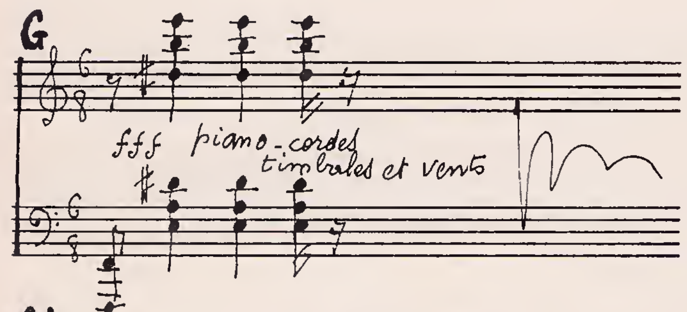


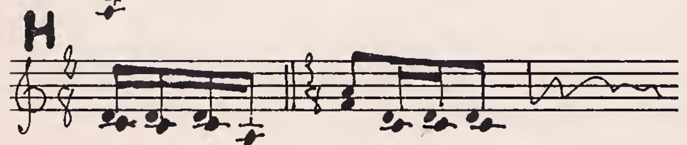




Section centrale. — « De toutes les formes musicales, celle que l'on considère comme la plus riche du point de vue développement est la symphonie... L'essentiel de la dialectique réside dans la partie centrale : le développement » (*Poétique Musicale*). C'est au chiffre (38) de la partition qu'il commence non sans toutefois avoir rappelé le thème C. Puis transition où les bois sonnent d'une manière assez lugubre.







Les cors se signalent par des pulsations rythmées, tandis que le piano amorce une invention à deux voix prenant appui sur le thème C. Aux cordes un dessin ascendant marqué leggiero reprend l'invention du piano sous un aspect mélodique. A 44, petit édifice polyrythmique F et invention à 4 voix au piano. A 50, la tonalité de *ré majeur* s'installe pendant huit mesures. Celle-ci sera fréquemment utilisée dans toute cette section. Elle peut être considérée comme un pôle.

(69) marque un arrêt dans le développement (G) et des accords fortissimo au tutti de l'orchestre laissent percevoir ici un souvenir du *Sacre du Printemps.* Vingt-sept mesures après, un épisode confié aux bois et aux cordes prépare la réexposition (H).

Réexposition. — C'est d'abord la passerelle rythmique exposée déjà à 7, mais transposée cette fois à un ton au-dessus, puis la redite textuelle à 97 de 38 pendant 15 mesures. Puis à 105 (A), qui est exposé deux fois seulement. Le mouvement se termine avec une pulsation des violoncelles et des contrebasses sur une pédale de dominantes, relayées ensuite par une clarinette basse. Stravinsky évoque ici un rire : « Les oreilles musiciennes qui n'ont pas entendu un rire d'enfant n'ont entendu sonner que des ferrailles » (2) (Alain Jehan).

Deuxième mouvement.

Andante - Forme Lied.

Les termes « trois mouvements » pourraient être pris dans le sens psychologique et non pas seulement dans le sens habituel. Ces mouvements qui dépendent du chiffre métronomique et du rythme forment dans chaque partie une trame sur laquelle la pensée musicale viendra dessiner des motifs et des thèmes.

Changement d'atmosphère. Nous retrouvons le ton de *ré* dans un mouvement de marche tranquille avec le terme « cantabile expressivo » : la clarinette en si b., les cuivres à l'exception des cors, le piano, la percussion ont disparu. Le style bimodal apparaît dès les premières mesures. Le thème (I) est exposé trois fois à la flûte que prolonge le frémissement des clarinettes. Les contrebasses jouent simultanément en pizzicati et avec archets. Un style concertant nous montre que l'orchestre est



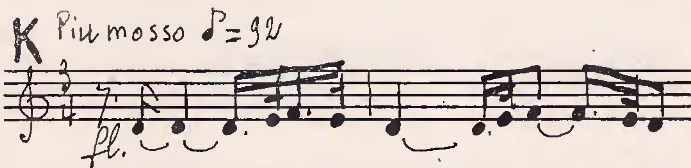


traité comme un ensemble de musique de chambre d'où il résulte des sonorités peu denses. A 115 le thème se prolonge en groupes, broderies et arabesques. A 118 en *fa,* la harpe égrène des tierces comme dans le « jeu des cités rivales ». A 124 les cordes, 4 violons soli, 2 alti et la harpe, exposent note contre note un épisode J qui pourrait surprendre par son dynamisme.

(2) *Cité par B. Gavoty (Jehan Alain, Paris, Albin Michel*



Section centrale. — Piu Mosso, croche = 92. La harpe prend une allure polyphonique en contrepointant K à la flûte. La

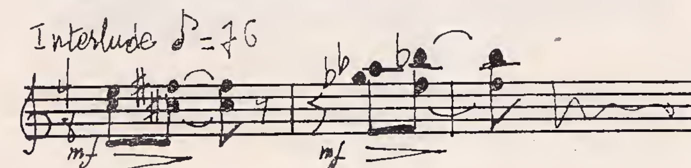


symphonie obéit ici aussi à une conception très « musique de chambre ». (J) est réexposé cette fois aux bois et à la harpe (133). L'épisode lyrique et trois mesures poco à poco rallentendo ramènent au tempo initial, croche = 76.

Réexposition. — Ce deuxième mouvement se termine rapidement sans apporter quoi que ce soit de bien nouveau : on notera que ce mouvement adopte une construction symétrique : I, J, K, J, I.

Interlude.

Le deuxième et le troisième mouvements sont reliés par un interlude de 7 mesures de tempo identique (croche = 76). Les secondes mélodiques et harmoniques préparent une ambiance musicale tragique que l'on peut comparer à celle du début de la *Sonate en si bémol mineur* n° 2 de Chopin. Les modulations nous ayant conduit de *ré* à *do* par une succession d'emprunts à *si bémol* et *la*, cet interlude se termine sur une anticipation de la tonique.



Troisième mouvement.

Ce « Tartare à l'œil sauvage » qu'est Stravinsky nous rappelle une fois de plus quelles sont ses origines. Ce dernier mouvement libère un déchaînement rythmique tout à fait exceptionnel... Con moto, noire = 108.

Piu Presto.

Con Moto Meno Mosso.

Istesso Tempo Tranquillo - Alla Breve.

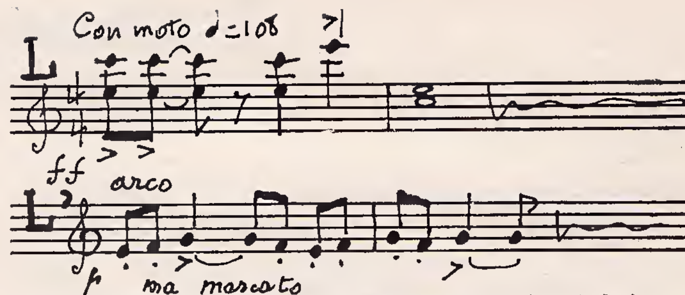
Agitato ma sempre l'istesso tempo.

Le Piu Presto est introduit par deux bassons qui amorcent une sorte de dialogue en se distançant parfois sur un frottement de seconde.

L'Alla breve est ponctué de notes haletantes. Il s'agit d'un trio en forme fuguée où n'interviennent que le trombone, la harpe et le piano. La courbe tonale nous montre une stabilité harmonique autour de *do*, la sous-dominante et la dominante, mais l'accord final est un *ré bémol* comme le début de la symphonie le laissait prévoir.

On remarquera que l'exposition est une récapitulation de divers éléments entendus. (L') en do majeur aux contours tritoniques (2 violons + alti), puis retour des accords (L) du début avec contretemps et syncopes.

Suivent le piu presto dont il a été question, un court épisode (à 152) de cordes (*sol mineur*) et à (153) un rythme basé sur des divisions binaires et ternaires.



Un trio de cordes soli accompagne les deux clarinettes en si b. et la clarinette basse.

A (156) — si majeur — accords brisés aux violons et violoncelles.

A (157), interlude amorcé par un glissando de cors et de piano.

A (160), c'est une danse (Ben Cantabile 3/4 - 2/4) qui rappelle le « cercle mystérieux des jeunes filles ». Les cordes chantent ces neuf mesures, que soutiennent 2 cors (X).

C'est un moment de détente avant la reprise du martèlement énoncé par le tutti : des glissandi de cors et de piano concluent cet interlude.

Enoncé par l'ensemble des instruments, c'est à (164) le Meno Mosso (Con moto : noire = 108).

Retour au premier thème mais exposé simplement avec les cordes, les bassons et les clarinettes en do majeur. Après trois appels à (167) entrecoupés de silence, nous nous acheminons vers un alla breve à (114), tout en pointillé et très aéré.

L'agitato ma sempre, l'istesso tempo n'est pas sans évoquer la *Liturgique* qu'Honegger écrivait à la même époque et l'on assiste à une violence de rythmes et de timbres qui, malheureusement, donne l'impression de s'achever trop brièvement. Le rythme déjà utilisé réapparaît ; cinquante mesures amènent la tonalité de ré bémol. Les variations de vitesse de cette troisième partie montrent que le ton de *fa* correspond aux mouvements les plus rapides et les plus lents : le concertino des deux bassons et l'istesso tempo tranquillo.



La critique.

Cette symphonie a été dédiée à la « New York Philharmonia Symphony Society ».

Siohan dit qu'elle est éminemment représentative de la manière classique. Il est à constater que Tansman Oleggini et Fred Goldbeck tiennent cette symphonie pour un ouvrage de valeur dont « le commencement, le milieu et la fin » connaissent pour principe celui des contrastes dans les intensités aussi bien que dans les tempi. Goldbeck y voit une volonté de grandeur méprisante en même temps qu'une méditation désillusionnée et glacée. Cette œuvre de Stravinsky contient des richesses qui peuvent être la source de nombreux prolongements. Elle peut s'inscrire dans le cadre des symphonies écrites à l'époque de la seconde guerre mondiale : celles de Chostakovitch, Honegger, Loucheur, Milhaud et Ropartz.

« La matière stravinskyenne y est soumise à son achèvement formel le plus typique. On se croirait... (coupure dans la citation) en présence de son plus authentique chef-d'œuvre » (Oleggini).

E. Chabrier : ESPANA

par P. DRUILHE

Partition de poche :
Enoch et Cie.

Discographie : *(voir disquaires)*

Bibliographie :

DESAYMARD (J.) : *Chabrier d'après ses lettres* (Fernand Roches, éditeur, Paris, 1934).

SERVIÈRES (G.) : *Emmanuel Chabrier* (Alcan, éditeur, Paris, 1912).

POULENC (F.) : *Emmanuel Chabrier* (La Palatine, Paris-Genève, 1961).

L'Espagne, source d'inspiration.

Dans cette recherche de l'exotisme qui caractérise les romantiques, l'originalité de l'Espagne fut découverte par les écrivains, dès la première moitié du XIXe siècle, tels Victor Hugo (*Hernani*, 1830), Théophile Gautier (*Tra los montes*, 1843 ; *España*, 1845), Mérimée (*Carmen*, 1845). A leur tour, dans le dernier tiers du siècle, les musiciens y trouvent un thème d'inspiration (Lalo : *Symphonie Espagnole*, 1875 ; Bizet : *Carmen*, 1875, d'après la nouvelle de Mérimée).

Réalisant un souhait ancien, Chabrier, qui, depuis 1881 a démissionné de ses fonctions au ministère de l'Intérieur pour se consacrer totalement à la musique, séjourne en Espagne durant l'automne de 1882. Au comble de la joie, enthousiasmé par ce qu'il voit et entend, il inonde ses amis, et en particulier ses éditeurs Enoch et Costallat de lettres délirantes. Il note certains thèmes authentiques, en forge quelques autres dans le même caractère. De retour à Paris, il les amalgame en une brillante rapsodie pour orchestre, qui obtient, lors de sa première exécution en novembre 1883 aux Concerts Lamoureux le plus grand succès. « Tous les musiciens, même les plus grands, écrit Francis Poulenc, ne purent résister au flot de soleil qui, tout à coup, trouait le ciel, souvent morose, des concerts dominicaux ». Et Paul Dukas, qui assistait à cette première audition nous en donne un vivant récit dans ses *Ecrits :* « Sur les trottoirs de la rue de Malte, dans la nuit tombée, ce n'étaient qu'exclamations de surprise : Quelle verve ! Quelle originalité de coloris ! Quelle nouveauté d'orchestration ! Et beaucoup ne savaient s'ils devaient rire ou se fâcher, ne comprenant pas le côté caricatural de cette étourdissante rapsodie. La fantaisie débridée et savoureuse d'*España*, éclatant après les œuvres de grands maîtres que M. Lamoureux imposait en ce temps à son public avec une si magistrale supériorité, nous prit absolument au dépourvu et nous déconcerta. Ce ne fut qu'après plusieurs auditions d'*España*... que nous comprîmes qu'il s'agissait d'une pochade, d'une joyeuse débauche sonore, et qu'il ne fallait pas demander à une affiche de Chéret d'être un Rembrandt ou un Vélasquez ».

Analyse d'España.

Débordantes de vie et d'entrain, comme d'ailleurs toute la production de Chabrier, ces pages (*Allegro con fuoco*), par leurs rythmes caractéristiques de danses, par la couleur de leur orchestration, évoquent l'atmosphère chaleureuse de l'Espagne. Dans le programme de la première audition, Chabrier avait précisé que dans cette œuvre, « les deux essences musicales du Sud et du Nord sont mêlées et superposées », c'est-à-dire qu'on y trouve un mélange de thèmes lyriques alanguis, inspirés par la malaguena, et des thèmes d'un rythme fougueux, proches parents de la jota.

Le compositeur utilise un orchestre chargé : deux grandes flûtes, une petite flûte, deux hautbois, deux clarinettes, quatre bassons, quatre cors, deux trompettes, deux cornets à pistons, trois trombones, un tuba, les percussions (timbales, triangle, tambour de basque, grosse caisse et cymbales), deux harpes et les cordes. Nous remarquons que les bassons sont en nombre exceptionnel (quatre), et qu'il est rare d'employer deux harpes.

Si l'importance de l'orchestre permet des effets de sonorités, la mesure (3/8) reste à peu près la même d'un bout à l'autre, et l'harmonie demeure simple : la plupart du temps, la tonalité de *fa* majeur s'affirme vigoureusement par une pédale de dominante ou de tonique surmontée d'accords très francs. Seul, un passage central en *ré b majeur* vient rompre cette monotonie.

Introduction (28 mesures).

Durant quatre mesures, les cordes à découvert donnent en *pizzicati* tous les deux temps la dominante du ton de *fa* majeur, esquissant un rythme. Cette pédale de dominante se maintiendra jusqu'à la fin de l'introduction.

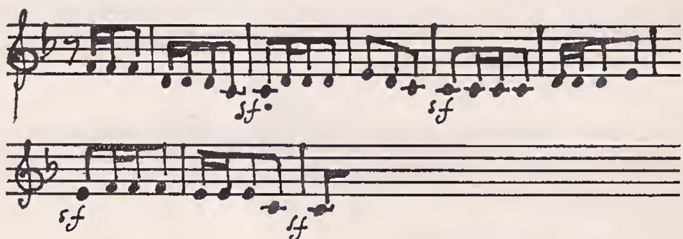
A la mesure 5, surgit le premier accord (hautbois, clarinettes, bassons, cors, cordes), un accord dissonant (une septième augmentée sans tierce), qui va alterner toutes les deux mesures avec l'accord 6/4 :



Sur cet appui solide, harpes, flûtes et clarinette égrènent des arpèges rapides ; quelques traits chromatiques ascendants terminent cette introduction rythmique.

PREMIER THÈME (Lettre A ; mesures 29 à 78).

Accompagnés par les altos, basson et trompettes lancent un thème en *fa majeur* vigoureusement accentué :



La répétition rapide des notes, caractéristique du style des instruments à cordes pincées qui ne tiennent pas le son, se trouve couramment dans la musique populaire espagnole.

Clamée par le cor solo (mes. 45), dans un sentiment « léger et gracieux », et soutenue par les harpes, cette phrase est reprise ensuite *fortissimo* par tout l'orchestre sauf les harpes (mes. 61), rythmée par les percussions.

DEUXIÈME THÈME (Lettre B ; mes. 78 à 113).

A un épisode fougueux succède maintenant, après sept mesures préparant l'atmosphère, un thème lyrique d'une belle ligne d'abord descendante puis ascendante, dont le triolet final accentue le caractère espagnol, confié à des instruments aux sonorités graves mais expressives (bassons, cors, violoncelles) avec contretemps des trompettes (mes. 85) :



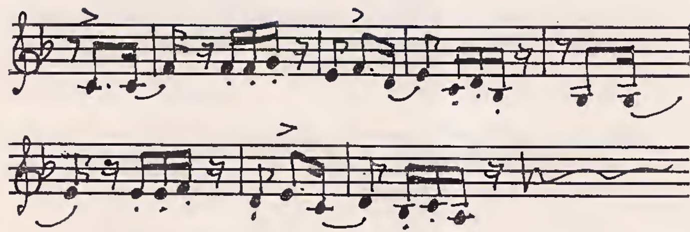
Un élément accessoire chromatique introduit un bref dialogue entre des groupes d'instruments auxquels sont confiés soit un motif en accords, soit une cellule faite de rapides gammes ou d'arpèges superposés, par mouvement contraire :



Un *diminuendo* termine cet épisode.

TROISIÈME THÈME (Lettre C ; mes. 113 à 161).

C'est sur de discrets arpèges des violons et violoncelles en *pizzicati* que les quatre bassons, « très en dehors », présentent un thème nouveau léger et désinvolte :



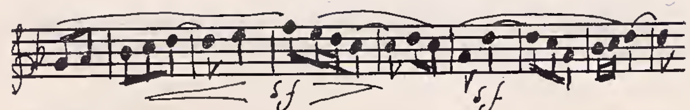
Le second élément de cette partie, bien martelé, dialogue entre violons d'une part, clarinettes et bassons de l'autre (mes. 129) :



Peu à peu l'orchestre s'étoffe.

QUATRIÈME THÈME (Lettre D ; mes. 161 à 191).

Contrastant avec les pages qui précèdent, une belle phrase lyrique en deux éléments de quatre mesures chacun, dans le même esprit que le second thème mais avec départ ascendant, est donnée par les bassons que relaieront les flûtes, les violons et les altos :

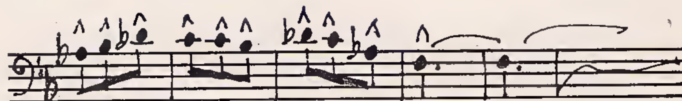


Répétée plusieurs fois, elle apparaît enfin aux cordes seules, enveloppée par les arpèges scintillants des harpes (mes. 178).

Un passage de transition introduit une brusque rupture tonale par une cadence rompue avec accord b 6/5 (Lettre E, mes. 192). De deux en deux mesures, la tonalité principale de *fa* réapparaît. Enfin, après un silence d'un temps, le ton de *ré b* majeur s'établit (mes. 200) et se maintient tandis que l'orchestre s'amenuise. Hautbois et cors bouchés brodent l'accord parfait du ton (mes. 204 à 208).

CINQUIÈME THÈME, EN RÉ B MAJEUR (Lettre F ; mes. 208 à 269).

Une pédale de l'accord parfait du ton — accords répétés pour les altos et les cors, battements dominante-tonique pour une des harpes, triolets de doubles croches pour l'autre — sert de base à un motif sonore et incisif confié aux trombones (mes. 218), instrument dont l'emploi trouve peut-être quelque écho dans *Petrouchka* de Stravinsky :



Ce bref élément (mélodique) alterne avec un rappel du premier thème (rythmique).

Sur un pont de douze mesures (mes. 269 à 281) présentant la particularité de superposer le 2/4 pour les cors et trompettes, au 3/8 du reste de l'orchestre, ce qui accentue l'impression de tourbillonnement ; d'autant plus que les violons jouent de rapides gammes ascendantes en doubles croches.

A la neuvième mesure de ce passage, s'effectue le retour au ton initial *fa* majeur.

RENTRÉE EN FA MAJEUR (Lettre H ; mes. 281).

Thème I (mes. 281 à 297).
Thème II (mes. 297 à 313) ;
Elément accessoire chromatique (Lettre I, mes. 314 à 333) ;
Second élément du thème III (Lettre J, mes. 333 à 365) ;
Thème IV (Lettre K, mes. 365 à 408).

Cette reprise de la plus grande partie de la rapsodie présente toutefois quelques variantes dans le nombre de répétitions des thèmes et dans leur orchestration.

CODA (Lettre H ; mes. 408).

Le mouvement s'accélère, passant de 88 = noire à 96 = noire. Sur une pédale brodée de dominante, le tambour de basque scande un rythme typiquement espagnol :



A la cinquième mesure, *sotto voce*, réapparaît le premier thème. Mais avant qu'il ne soit terminé, jaillit en *fa* majeur, *fortissimo*, aux trombones, le thème V qui n'avait pas été utilisé par la reprise. Successivement, il est repris en *la b* majeur (mes. 422), en *ut* majeur (mes. 429), en *fa* majeur (mes. 432), la pédale de *do* (dominante de *fa*) étant toujours maintenue à la basse. Finalement il devient chromatique et se contrepointe lui-même en entrées serrées aux trompettes et trombones (mes. 435-438). Il passe enfin aux clarinettes, bassons, cors, violoncelles, ramenant aux harpes les arpèges et triolets en doubles croches, et aux violons une rapide montée chromatique *fortissimo*, comme dans la première partie de l'œuvre.

En quelques pages, Chabrier rapproche alors divers éléments déjà entendus : un rappel de l'introduction (mes. 455), avec le balancement dominante-tonique, les fusées chromatiques, la superposition de la mesure à 2/4 sur le 3/8 de l'orchestre, pour la trompette solo jouant tonique, puis dominante, puis tonique en valeurs longues (Lettre N, mes. 471). Cadence rompue puis cadence plagale se succèdent à trois reprises à intervalles de deux mesures. Cette brillante péroraison se termine par une classique cadence parfaite, dans un paroxysme de tout l'orchestre.

On a pu parfois reprocher à Chabrier de friser la banalité, sans y tomber d'ailleurs. Les Espagnols lui font grief d'avoir trop appuyé les effets au lieu de suggérer une atmosphère, et de montrer une Espagne de convention. Il a choisi, il est vrai, des thèmes faciles ; seule, la phrase lyrique des trombones serait de son invention. Son harmonie demeure classique. Mais l'orchestre brillant, qui reste dans la tradition de Berlioz, de Saint-Saëns, de Lalo, révèle quelques trouvailles de timbres, et c'est sans doute ce qui constitue l'originalité de l'œuvre.

J.-S. Bach : 2e CONCERTO BRANDEBOURGEOIS, en fa majeur

par René KOPFF

Professeur d'Éducation musicale au Lycée Kléber, à Strasbourg

(*Généralités et premier Concerto brandebourgeois : voir* Education musicale, n° 107 et 108, avril et mai 1964.)

Partitions :

Heugel, Paris.
Eulenburg, Londres.
Philharmonia, Vienne.

Enregistrements :

Pathé-Marconi, F.A.L.P. 30220/21 (Ménuhin).
Decca ACL 68/69 (Munchinger).
Deu. Gram BWV 14142/3 (Strings de Lucerne), etc...

Le second Concerto brandebourgeois, en fa majeur comme le premier, est un véritable concerto grosso dans lequel le « grosso » et le « concertino » concertent ensemble dans une alternance constante. L'ensemble des quatre solistes au timbre aigu est une invention originale de J.-S. Bach : ce concertino est formé par un violon, une flûte, un hautbois et une trompette. Cette dernière est utilisée dans son registre le plus aigu, dit de « clarin », registre où cette ancienne trompette de Bach et de Vivaldi, sans pistons, disposait non seulement de degrés conjoints, mais même de quelques notes chromatiques. Le « ripieno » oppose au groupe des solistes l'ensemble du quintette à cordes et le clavecin. Grâce à l'opposition et à la juxtaposition des timbres, Bach atteint dans ce concerto souvent une sonorité extraordinairement éclatante.

Le premier mouvement (allegro) peut être considéré comme un modèle du genre. Contrairement au mouvement correspondant du premier concerto qui était monothématique, ici le tutti et le concertino présentent des thèmes différents. Mais l'alternance se fait sans la rigueur des modèles italiens, et bien des épisodes peuvent être considérés tout aussi bien comme tutti que comme soli. Les quatre instruments solistes sont présentés tantôt seuls, tantôt groupés par deux ou par quatre. De toutes ces alternances et oppositions découlent un jeu contrapuntique raffiné et toujours renouvelé, ainsi qu'une sorte d'insistance obstinée dans laquelle la trompette surtout apparaît souvent comme presque arrogante.

Le mouvement commence par un premier tutti qui expose en fa ce que nous appellerons le thème principal du tutti (mes. 1 à 8 (A). Mélodiquement ce thème perce clairement à la flûte, au hautbois, au violon solo et aux premiers violons, et s'accompagne aux basses d'un dessin en doubles croches qu'on retrouvera par la suite parfois à d'autres instruments. Le thème lui-même peut être divisé en quatre éléments de deux mesures chacun. Le premier, très carré avec la rigueur de ses croches et doubles croches et de ses notes principales en accord parfait de tonique, est suivi d'un deuxième plus coulant en doubles croches par mouvement conjoint affirmant la dominante. Le troisième est analogue au premier et par le rythme et par l'affirmation de la tonique, alors que le quatrième, où dominent de nouveau les doubles croches, est basé sur l'alternance de dominante et de tonique et se termine par une solide cadence parfaite (quatrième, cinquième et premier degrés).

Suit la présentation des quatre solistes avec un thème différent que nous appellerons le thème des solistes. (B) C'est d'abord le violon solo en fa (mes. 9-10). Aussitôt le tutti reprend son premier élément de deux mesures. C'est ensuite le hautbois, toujours en fa, avec accompagnement du violon solo. A partir de là le soliste précédent continue toujours à accompagner le nouveau soliste. Nouveau tutti, à la dominante cette fois-ci, et toujours avec le premier élément. Remarquons que les basses et la trompette ont interchangé leurs éléments. Dans un troisième solo la flûte, accompagnée par le hautbois, présente également son thème au ton de la dominante do (mes. 17). Après un nouveau tutti de deux mesures, le solo de la trompette, quatrième soliste présenté, est accompagné par la flûte. Aussitôt le tutti reprend à partir de son deuxième élément jusqu'à la fin et clôt cette présentation à la dominante do.

Le thème des solistes revenant en fa à la trompette introduit à partir de la mesure 31 un véritable développement qui commence par un tutti en ré mineur. Pendant que le thème principal est joué par les violons et les altos, la flûte double en haut la course de l'élément des basses. Il s'en dégage aussitôt (mes. 32, etc.) un dialogue en imitation entre la trompette et le hautbois avec des tenues relativement longues, pendant que les altos répondent aussi aux violoncelles par imitation sur un fragment du deuxième élément du tutti, élément renforcé par les basses et les flûtes. C'est une véritable marche harmonique basée sur la succession ré sol do fa si mi la ré. Puis (mes. 36) le tutti continue avec ses troisième et quatrième éléments en ré mineur.

Dans un nouvel épisode modulant du tutti, le premier élément du thème principal apparaît (à partir de la mes. 40) successivement en ré mineur à la trompette (mes. 40), en sol majeur à la flûte (mes. 42), en do majeur au hautbois (mes. 44), et en fa majeur à la flûte (mes. 46), le premier élément des basses redescendant des pupitres des solistes vers le continuo clavecin-violoncelles. Ce tutti se poursuit. Le deuxième élément est à la flûte, au hautbois et aux violons (mes. 48) ; le troisième élément apparaissant d'abord au violon solo donne lieu à un enchaînement en imitation très poussé, modulant constamment par accords de septième de dominante ou renversements, par si bémol majeur, sol mineur, do majeur, la mineur, ré mineur, vers si bémol majeur, tonalité dans laquelle le tutti est mené à sa cadence finale (mes. 59).

L'épisode suivant (mes. 60) est consacré aux solistes et à leur thème spécifique. A deux solistes (flûte et violon) s'ajoute d'abord un troisième (hautbois), puis le quatrième (trompette). Et nous entendons successivement leur thème en si bémol à la flûte, en sol mineur au violon, en mi bémol au hautbois et en do mineur à la trompette.

Mes. 68 : Nouveau tutti, en do mineur, le thème principal étant aux cordes et au hautbois. Le troisième élément de ce tutti donne lieu à des imitations modulantes passant par fa et si bémol vers sol mineur.

Mesure 75 : Du premier élément du tutti en sol mineur se dégage un passage une imitation semblable à celui qu'on a entendu au début du développement (mes. 32), basé cette fois-ci sur la marche harmonique sol do fa si bémol mi bémol la ré sol. Et le tutti continue en sol avec le troisième et le quatrième élément.

Suit un divertissement dans lequel les solistes lancent à tour de rôle le premier élément du thème du tutti. Le hautbois commence en sol mineur (mes. 84). A la mesure 88 la trompette

répond au continuo dans un canon à l'octave très serré. Après une modulation par fa majeur vers la mineur, le hautbois, secondé par la trompette, répond à la flûte dans un nouveau canon serré, mais à la tierce. A partir de la mesure 95, nous assistons à un troisième retour du jeu en imitation tel que nous l'avons entendu au début du développement, avec la marche harmonique la ré sol do fa si mi la. Et l'épisode se termine par ses éléments suivants en la mineur (mes. 102).

Et voici, avec un brusque retour en fa majeur, le dernier tutti, imposant avec son unisson massif pendant les deux premières mesures. A noter le léger changement de la mélodie pour la trompette qui, dans le registre médium, ne dispose que des notes de l'accord parfait. Le deuxième élément continue normalement comme au début. Le troisième, comme pour retarder encore une fois la fin, introduit une hésitation supplémentaire par son enchaînement modulant d'accords de septième de dominante successifs. Enfin, après le retour à la dominante principale, le tutti se termine normalement par ses deux derniers éléments en fa.

Le deuxième mouvement (andante) ne présente pas cette opposition concertante entre ripieno et concertino. C'est plutôt une espèce de sonate à trois accompagnée par le continuo. Il n'y a plus que trois solistes. La trompette est en effet absente de ce mouvement. D'abord l'éclat de son timbre conviendrait moins à la poésie méditative de ce mouvement lent. Par ailleurs l'effort important fourni dans le premier mouvement et celui que demandera le final nécessitent même pour le musicien chargé de cette partie ce repos médian. Le morceau est en ré mineur, relatif du ton principal. Le mouvement régulièrement continu des croches de la basse n'est que rarement interrompu par quelques cadences en noires qui ponctuent les subdivisions du dialogue des trois solistes qui s'imitent presque continuellement en canon.

C'est le violon qui présente d'abord le thème principal (C). Le hautbois lui répond à la troisième mesure et la flûte reprend le thème à l'octave supérieure à la cinquième mesure. Ce thème est nettement caractérisé par ses deux premières notes, une arsis et une thésis, un élan et une retombée, une noire et une noire pointée, qu'on retrouve presque toutes les deux mesures tantôt à l'un tantôt à l'autre des instruments solistes. Au début ces deux notes sont suivies d'un groupe retombant. Dans un deuxième aspect qui va alternativement succéder à ce premier (par exemple mes. 7-8 à la flûte) ces deux notes sont suivies d'un groupe plutôt ascendant. Par ailleurs, déjà pendant l'entrée en jeu du hautbois, le violon exhale comme un soupir plaintif un second dessin, très court, un simple retard sur le temps fort préparé par un temps faible et résolu tout aussitôt, dessin qui s'oppose comme un contre-chant au thème principal. Après une première cadence au ton de la dominante la mineur, le deuxième aspect du thème est repris pour conclure la première partie par une cadence de tout l'ensemble en do majeur.

Dans la seconde partie le thème principal est repris de nouveau successivement par le violon (mes. 23), la flûte (mes. 25) et le hautbois (mes. 27) dans une marche modulante qui ramène ré mineur, et qui est coiffée de nouveau par le deuxième aspect. Après une nouvelle cadence en si b (mes. 32) apparaît à la mes. 33 un petit divertissement en canon sur le dessin du soupir, divertissement que nous retrouverons encore, mais très modulant, à partir de la mesure 50. Puis, à la mesure 57, en guise de conclusion, les trois solistes reprennent une dernière fois à tour de rôle le thème en ré mineur.

Remarquons que Bach termine ce mouvement mineur, comme il le fait si souvent, par l'accord parfait majeur. C'est que son art est encore fortement enraciné dans un passé lointain où l'accord mineur n'était pas encore considéré comme une consonance parfaite et où, pour terminer un morceau, on lui préférait l'accord majeur.

Le troisième mouvement (allegro assai) qui réunit de nouveau tous les solistes et l'orchestre, est un final fugué très librement sur un sujet présenté par la trompette (D). La parenté de ce sujet plein d'entrain avec le thème principal du premier mouvement est évidente.

La première partie est une véritable et solide exposition de fugue. A la trompette le sujet est en fa. La réponse du hautbois est en do (mes. 7). Après un court divertissement des deux solistes précédents le sujet se retrouve en fa au violon (mes. 21). Enfin la flûte répond de nouveau en do. Un court divertissement aboutit à une cadence en do (mes. 41) sur laquelle la trompette redit le thème qu'elle prolonge librement, accompagnée par les trois autres solistes. Ripieno et continuo rentrent à la mesure 47 et le tutti continue le divertissement en marche harmonique jusqu'à une nouvelle cadence en do (mes. 56-57).

Dans la partie centrale (mes. 57) le thème revient au violon-solo en do accompagné par la flûte et le continuo. Modulation vers ré, tonalité dans laquelle le hautbois donne la réponse, accompagné par les deux solistes précédents. Mesure 72 : nouvelle rentrée du tutti, pendant que les basses prennent à leur tour le thème principal en la, dominante qui ramène ré mineur (mes. 79). Divertissement en marche harmonique modulante, puis (mes. 87) dialogue modulant en imitation des solistes sur un dessin accessoire nouveau où l'on entend successivement le hautbois, la flûte, le violon, la trompette, cependant qu'aux basses se dessinent nettement les cadences en ré, sol, do, fa, si bémol. Mesure 97 : rentrée du tutti, nouveau divertissement en marche harmonique. Ce passage très modulant aboutit à la mesure 107 à un dernier épisode fugué.

Le sujet en si bémol au hautbois est accompagné par la trompette. La flûte répond en fa (mes. 133). Avec l'entrée du tutti (mes. 119) le sujet apparaît aux basses en do. Après un court divertissement analogue aux précédents et semblant vouloir insister passagèrement sur la sous-dominante grâce à l'utilisation d'un mi bémol, une cadence parfaite en fa introduit un dernier énoncé du thème principal par la trompette, sur une rigoureuse cadence finale plagale, avec affirmation du mode mixolydien (septième degré abaissé).

La composition du concertino et le choix des thèmes des deux mouvements vifs donnent à ce deuxième concerto brandebourgeois un caractère tout à la fois gai, primesautier et brillant.

A

B

tr.

C

tr

D

tr

tr

tr

Bela Bartok : LE MANDARIN MERVEILLEUX

par Jacques CHAILLEY
Professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne

Bibliographie française sommaire.

a) Approche générale et biographie : Serge MOREUX, *Bela Bartok* (Richard Masse, 1955 ; remplace un autre ouvrage de même titre paru en 1942). Pierre CITRON, *Bartok* (coll. Solfège, éd. du Seuil, 1963).

b) Etude détaillée : *Bartok, sa vie et son œuvre*, ouvrage collectif dirigé par B. Szalbolczi (éd. Corvina, Budapest, 1960). On y trouve notamment une très abondante étude de E. LENDVAI sur le système musical de Bartok. Cette étude, souvent surprenante, est basée sur un système d'analyse propre à son auteur et n'a jamais été à notre connaissance avalisée par Bartok ni aucun de ses confidents. Nous faisons à son sujet les plus expresses réserves et n'en avons tiré aucun parti. Lendvai a publié en outre en allemand une analyse détaillée du *Mandarin* d'après son système dans la revue hongroise *Studia Musicologica*, 1/3-4, 1961, p. 341-431. (*N.B.* Le même numéro contient également une intéressante notice d'ordre général sur le *Mandarin*, par B. Szalbolczi.) Plus importante à notre sens que les spéculations de Lendvai, la thèse de J. DOWNEY, *La musique populaire dans l'œuvre de B. Bartok, actuellement sous presse* (Centre de Doc. Univ., 5, place de la Sorbonne) peut être consultée en attendant sa parution à l'Institut de Musicologie. Nous lui avons écrit une préface qui pourrait constituer, pensons-nous, les premiers éléments d'un « traité d'harmonie selon Bartok » si nous pouvions un jour pousser plus loin ce travail.

L'argument du « Mandarin ».

Le voici, résumé par B. Szabolcsi : « Trois apaches dans un bouge d'une grande ville occidentale contraignent une fille à attirer par la fenêtre des passants dans leur chambre. Un vieux galant minable et un jeune homme niais qui prétendaient entrer sont mis à la porte sans ménagement, car ils n'ont pas d'argent. Paraît un troisième hôte singulier et imposant, un mandarin chinois égaré dans la grande ville. La fille, ahurie, ne sait d'abord que faire de lui. Sa danse séductrice éveille alors la passion de cet hôte original. Sauvagement, il se met à poursuivre la fille. Les apaches se jettent sur lui, voient qu'il a de l'argent et l'assassinent à trois reprises : d'abord en l'étranglant, ensuite au couteau, et finalement en le pendant. En vain : la victime ne mourra pas avant de recevoir de la fille le baiser tant désiré ».

On a beaucoup discuté sur les raisons qui ont pu pousser Bartok à choisir cette histoire répugnante, qu'il qualifiait (sans doute par antiphrase) d'argument « ravissant », pour en faire un ballet, ou plus exactement, selon son expression, une « pantomime ». On sait que l'œuvre, achevée en 1919 (orchestration terminée en 1924) fut écrite dans les sombres journées de l'après-guerre mondiale, dans les affres de la défaite, de la famine et de la révolution. D'où son ambiance générale de désespoir et de révolte (le livret, dû à Menyhert Lengyel, auteur boulevardier, avait déjà paru en 1917 dans une revue littéraire). Son symbolisme évident est cependant assez obscur. On peut le chercher (et on a tout essayé) sur le plan politique (l'Orient, symbole des vertus ancestrales, victime de l'Occident pourri), social (la civilisation des villes détruit tout ce qu'elle touche), sexuel (l'homme cherche la femme dont seul l'amour peut le tuer), etc. Rien de tout cela n'est bien convaincant. L'exégèse la plus plausible nous semble encore celle de P. Citron (dont nous modifierons toutefois la conclusion) : le Mandarin, dit-il, est « l'artiste, radicalement étranger au monde où il vit, incompréhensible et incompris dans sa grandeur, et qui pourtant a besoin et de satisfaire ses désirs et d'être aimé... Il meurt, tué par la ville et par sa pourriture ». Mais (c'est nous maintenant qui suggérons) il reste invulnérable aux armes vulgaires. Par contre lui seront fatals le baiser d'une fausse pitié et l'étreinte de tendresse empoisonnée de ce monstre qu'est le monde. De tout cela on peut discuter. Mais ce qui est certain, c'est que l'œuvre entière est avant tout un cri de haine contre « cette ville qui l'entoure, grinçante, rauque, assourdissante, qui fait alliance avec la rapacité, la débauche et la cruauté... symbole de cette guerre stupide qui faisait rage autour de Bartok au moment où il créait son œuvre » (P. Citron).

Analyse.

N.B. — Les numéros sont ceux de la partition ; 30/2 signifie deuxième mesure après le chiffre 30 (on place 2 sur la barre de mesure qui suit immédiatement le chiffre, compté pour 1).

On notera dans la réduction de piano (édition Universal, p. 2) une erreur dans l'indication des coupures pour la version de concert. Il faut lire :

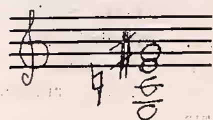
1. Passer de A, p. 12, à B, p. 13 (et non p. 25/28).
2. Passer de C, p. 30, à D, p. 33 (et non p. 74/79).
3. La suite de concert se termine p. 52 (et non p. 143) avec une fin ajoutée de 14 mesures ne figurant pas dans la partition de piano (indication non portée sur celle-ci).

Prélude (0 à 6).

...« Du feu, des flammes s'élèvent, du feu, du feu t'entoure et partout tu les vois, ces flammes, vipères convulsives, ces serpents de feu... Que peuvent bien signifier le tourbillon du prélude dans les profondeurs bouillonnantes duquel rougeoie la rage de l'enfer ; la poursuite, dans laquelle tout frémit jusqu'au paroxysme de la tension ; l'épouvante, le battement implacable des bois, qui dans sa frappe est apparenté de si près à la mélodie de l'*Allegro Barbaro ?* Où tout cela se produit-il ? Dans le tourbillon de la grand'ville, dans la « tour d'horreur », comme on lisait sur les pages de garde d'autrefois, ou bien plutôt dans le haut-fourneau de l'âme ? Nous sommes d'accord avec le poète, quand nous nommons ce tourbillon ardent « enfer moderne », où le bouillon de l'ordure fait surface, et la puanteur infecte le ciel et la terre, ou bien quand nous le considérons comme un mirage, un cauchemar, qui doit être rêvé jusqu'au bout... » (E. Lendvai).

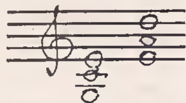
Le prélude ne se divise pas à notre sens, comme le dit Lendvai, en quatre séquences juxtaposées, qui seraient sectionnées aux n°s 2, 3 et 5, mais en un unique tableau de bouillonnement perpétuel procédant par superposition de plans, avec progression par paliers bien définis.

Au départ (0), la vague ondulante et furieuse des cordes, dont la gamme d'octave augmentée de sol à sol dièse n'est autre que la double expression de la résonance de *do* poussée à l'harmonique 13. L'accord virtuel qui en résulte (ex. 1) équivaut donc,

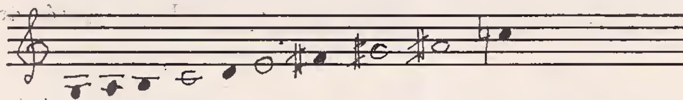


dans cette perspective, à un accord classique de 6/4 et désigne *do* comme tonique. Cette gamme restera inchangée, en pédale obstinée, jusqu'au chiffre 3, où elle prendra des formes différentes sans disparaître pour autant.

A ce plan des cordes se superpose, au bout de deux mesures, un autre obstiné rythmique différent, aux bois : répétition rageuse en triolets, soulignés par la caisse claire (tambour piccolo), avec des soubresauts périodiques qui ne sont pas sans rappeler quelque peu la *Danse de la Terre* du *Sacre du Printemps.* Harmoniquement parlant, c'est une superposition de quartes que l'on pourrait peut-être rapprocher du Schönberg de la *Kammersymphonie* ou de l' « accord synthétique » de Scriabine, mais qui s'explique harmoniquement de façon beaucoup plus simple. La gamme des violons exposant en effet l'harmonie de *do,* en s'appuyant sur un *sol bécarre* dominante que le basson prendra soin de souligner en pédale pour y intégrer la sonorité des bois, ceux-ci s'y insèrent selon l'appel de l'accord bien connu + II + VI, dont la forme diatonique serait (ex. 2) telle que nous l'avons par exemple,



avec un dessin rythmique presque identique, dans la fanfare de *La Péri* de P. Dukas. Mais la forme supérieure avec *sol dièse* de l'accord de 6/4 ci-dessus appelle sa prolongation par le *la dièse* au lieu de *la bécarre* (ex. 3) :



C'est la forme tonale de résonance de la gamme par tons entiers (cf. notre *Traité d'analyse,* p. 57) et à son tour le *la dièse* exige le *ré dièse* pour maintenir la quarte, car *la dièse-ré bécarre* deviendrait en fait une tierce *si bémol-ré.* D'où un accord de quartes superposées avec agrandissement de l'une d'elles en quarte augmentée qui restera une sonorité chère à Bartok.

Cet accord est très employé dans la partition, mais est-ce une raison pour y voir, comme Lendvai, le « thème de la fille » ? Rien ne justifie cette assertion, qui est même parfois franchement démentie (voir plus loin, 36/4). Le thème suggéré ici, en un rythme qui était déjà en puissance dans l'*Allegro Barbaro* de 1911 et que Bartok devait réutiliser souvent par la suite, par exemple dans le cinquième quatuor de 1934 (l'écart des dates montre qu'il y était attaché), n'est pas relatif à la fille, mais représente l'irruption des vauriens vers leurs victimes successives : réduit aux seules batteries pour les deux premières victimes sans importance, nous le retrouverons bien en forme quand il s'agira du mandarin (76, puis 87/4).

Chacune des trois notes de ce plan des bois, dans les tressaillements périodiques du motif, procédera par broderies mélodiques, formant au passage des « accords de broderie » occasionnels sans valeur harmonique, chacune selon une échelle propre, procédant par extension sur cette échelle d'un côté ou de l'autre, et plus ou moins loin selon l'amplitude des ressauts (ex. 4) :



à savoir une broderie proche au demi-ton et une « sur-broderie » en un degré plus éloigné ou de sens contraire.

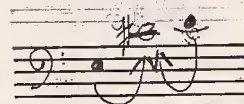
C'est ce que soulignent les trilles de piano, portant selon l'échelle ci-dessus sur chacun des trois sons de l'accord vers la « broderie proche ».

Rythmiquement parlant, ces ressauts procéderont, comme les célèbres sforzandos des *Augures Printaniers* dans le *Sacre,* par à-coups imprévisibles, évoquant ainsi l'affolante irrégularité des bulles qui crèvent à la surface de l'infernal chaudron. En compter les temps et vouloir en déduire des proportions rythmiques, comme l'a tenté Boulez dans son analyse du *Sacre,* serait à mon sens, pour l'un comme pour l'autre, illusoire et contraire à l'esprit de la musique, puisqu'il s'agit justement de provoquer le choc de surprise par l'irrationnel et l'inattendu. Ici comme dans l'exemple du *Sacre,* on peut dire que la seule règle est très exactement de placer les ictus de choc *là où on ne les attend pas,* en évitant soigneusement toute symétrie qui les ferait prévoir : c'est le seul secret de leur efficacité.

Au chiffre 1 s'ajoute sur un troisième plan superposé un nouvel obstiné aux deux précédents. Ce sont cette fois les cuivres, avec une sorte d'appel *marcato* répété, dont l'accent sur une brève, rythme hongrois par excellence, se répercute sur une longue tenue de longueur variable (ici encore, recherche de l'asymétrie excluant le prévisible, avec indépendance rythmique totale par rapport aux ictus des bois). On y a vu, et c'est fort vraisemblable, une évocation du tumulte inhumain de la grande ville symbolisé par le klaxon de ses autos ; la mise en scène de l'opéra de Budapest souligne cette interprétation en montrant, au lever du rideau, par-dessus le décor, les lumières mouvantes des néons de Broadway.

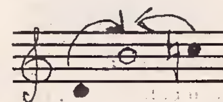
Le premier appel est lancé par le trombone sur un *do dièse* dont l'intention dissonante est évidente et compréhensible. Tout ce qui précède en effet dépendait du système de *do,* et plus précisément encore du *do* central (celui de la clef d'ut). Un do dièse à l'octave supérieure eût encore pu, selon le système harmonique de Bartok, s'y intégrer sous certaines conditions ; mais celui-ci prend soin de se placer à l'octave même de ce do bécarre central, que les cordes continuent à maintenir. Il y a incompatibilité. D'où ici, avec une violente dissonance voulue, le premier élément de polytonalité agressive entendu depuis le début. Ne pas oublier en effet que dans la musique « systémale » qui fut celle de l'antiquité et est encore celle de mainte musique populaire, inspiratrice de Bartok, il n'y a pas équivalence de fonction entre notes homonymes à l'octave l'une de l'autre.

Cet appel de do dièse est construit comme le motif des bois, à savoir une note centrale (ici tenue, alors qu'elle est répercutée chez les bois) dont à intervalles irréguliers on s'échappe par un ictus rageur, tantôt par-dessous tantôt par-dessus, selon une échelle déterminée, ici (ex. 5) évoquant si l'on veut une tonique de



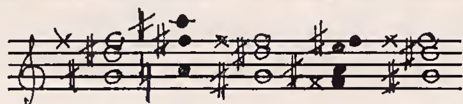
la majeur (ou de *ré* si l'on prend *la* pour dominante, comme y invite la persistance du *sol bécarre* des bassons).

Au chiffre 2, un second appel, à la trompette, répond au premier, une septième au-dessus, comme une sorte de réponse de fugue irrégulière se poursuivant en strette selon l'échelle (ex. 6)



à tonique *sol* (ou *do*) et prenant soin de ne reproduire l'antécédent avec exactitude ni en durée ni en coïncidence d'ictus.

A ce moment, les cordes continuant leur dessin immuable, les bois modifient leur accord de base, qui devient (ex. 7),

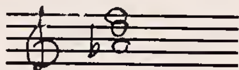


c'est-à-dire essentiellement une montée d'intensification par rapport au précédent, conservant la sonorité de septième majeure entre les extrêmes et modifiant la note intermédiaire (*ré dièse* au lieu de *do x*) soit pour varier la sonorité en évitant une simple transposition, soit peut-être pour éviter la rencontre du do x avec le ré bécarre de broderie dans l'obstiné du trombone. En tout cas, contrairement à l'accord initial, il s'agit d'un accord de passage sans valeur structurelle tonale. On le voit bien lorsque, une mesure avant 3, cette sonorité justifiée par sa montée sur la précédente monte encore sur la strette des cuivres, rompant le 6/8 théorique, pour gagner une position encore amplifiée, montrant ainsi sa valeur de passage.

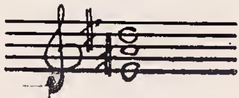
Au chiffre 3, les trois plans se maintiennent juxtaposés, mais, sans qu'ils se mélangent, chacun d'eux gagne en étendue. La gamme des cordes change d'octave et de timbre, passant aux flûtes soulignées par le crépitement du piano aigu et troquant sa formule ascendante et descendante contre un dessin similaire qui tourne lui aussi autour de la dominante de *do* (donc conservant le même sens tonal) ; selon le principe bartokien d'équivalence par extension-restriction on a en effet (ex. 8) :



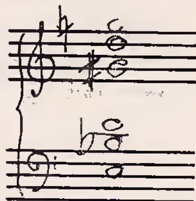
La formule des bois, à l'inverse, passe aux cordes, en étendant son registre : la septième majeure à quartes superposées retrouve la disposition initiale (ex. 9), transposition supérieure



(d'où gain d'intensité) de (ex. 10) rattaché comme celui-ci à la



tonique *do* des cordes, ici par la prédominance du *sol bécarre* supérieur. Agrandissement de la sonorité : sous la septième ci-dessus, elle se complète sur plus de deux octaves et devient



(ex. 11) orthographié avec *sol dièse* et non *la bémol*. Ce détail n'est pas indifférent et montre que pour Bartok il s'agit bien toujours de l'accord résonantiel de *do*, soit (ex. 12) le même qui justifiait et la gamme des cordes et l'accord de quartes des premières mesures. Détail significatif : dans l'écriture des altos, Bartok introduit, mesure 3/3, la sixte des cuivres ; simple commodité instrumentale sans doute pour éviter aux violoncelles une difficulté inutile de doubles croches (car à l'oreille le *si bécarre* des altos semble parfaitement broder le *si bémol* des violoncelles et tel est certainement son rôle harmonique), mais néanmoins réflexe significatif du souci d'unité thématique de l'auteur. De plus, la caisse claire cède le pas au grand tambour, plus grave. Les cuivres s'amplifient eux aussi. L'appel de sixte s'agrandit et devient une sauvage septième majeure — rappelant ainsi les timbales du *Jeu du Rapt* dans le *Sacre ;* les notes de base s'espacent de plusieurs octaves : celle du bas descend de *do dièse* à *la ;* celle du haut monte aux clarinettes jusqu'à vriller un *ré* suraigu.

On remarquera que le choix de ces notes ramène une certaine unité tonale : l'appel grave évoque une dominante de *ré*, sa réponse aiguë une dominante de *sol : sol*, lui-même dominante de *do*, demeure l'axe central de l'obstiné des flûtes : il reste donc au centre des trois quintes évoquées (do-sol-ré) et en maintient l'unité à la façon du « centre harmonique » de Rameau.

Mesures 3/10, la stridence des appels aigus du « conséquent » s'exaspère encore : resserrement rythmique, dégageant autour du *ré* déjà environné du *mi bémol* le *do dièse* qui complète son « pycnon » (notion que connaît bien Bartok, folkloriste des pays arabes), tandis qu'au contraire l' « antécédent » grave s'étale en augmentation à partir du chiffre 4.

A ce moment (chiffre 4) la strette aiguë jusque-là obstinée se développe et engendre un mouvement mélodique au caractère de plus en plus pressant et affolé, tandis qu'aux deux premiers trombones grincent de nouveaux appels discordants appuyés de glissandos et plus « klaxon » que jamais.

Le chiffre 5 marque comme l'explosion de ce magma bouillonnant, et après un dernier crachement, la fin du prélude n'est plus qu'une retombée en morceaux de ses éléments épars, dont ne reste plus, au lever du rideau (chiffre 6) qu'un sourd et confus grondement aux notes indistinctes (timbales et cordes graves divisées) sur le fond duquel s'édifiera peu à peu la sordide et répugnante action.

(*A suivre*)

NOTRE DISCOTHEQUE

par O. CORBIOT

Les rares œuvres religieuses du mois ne sont pas celles auxquelles on pourrait s'attendre. Il s'agit uniquement de concertos pour orgue et concertos pour violon (instrument profane par ailleurs), et orchestre à cordes de Vivaldi. Par contre, un grand nombre d'œuvres instrumentales, sonates, fantaisies, fugues, ballades, symphonies, sera complété par deux ouvrages lyriques.

Musicaphon-Barenreiter, dont nous rappellerons plus loin la valeur, donne un aperçu du répertoire de *pièces de viole de gambe et clavecin* solo de TELEMANN, PACHELBEL, HAENDEL, K. P. E. BACH, K. FRIEDRICH ABEL. La gambe qui avait de grandes qualités, faisait valoir un timbre plus fin et plus doux que le violoncelle : l'ensemble des gambes inaugure sa marche triomphale en Italie et se répand jusqu'en Allemagne et en Angleterre. Les gambistes, J. Koch, et H. Haferland, le claveciniste Hugo Ruf, offrent ici un ensemble de six ouvrages tirant leur formes à partir du motet à cantus firmus ou de danses (menuet, hornpipes). On découvrira ainsi des œuvres intéressantes et notamment l'*Aria Quinta Aus « Hexachordum Apollinis »* de Pachelbel écrit pour clavecin. La viole de gambe est illustrée par les enregistrements de G. P. Telemann et G. F. Haendel et Abel, auteurs de sonates (1).

Un autre disque de sonates et de fantaisies est consacré à la flûte traversière dans un récital Jean-Pierre Rampal que nous retrouverons par ailleurs avec les « Contemporains ». Il s'agit, selon J. Hamon, de rassembler deux compositeurs que nous retrouvons, TELEMANN et K. P. E. BACH en compagnie de J.-S. BACH dont le fils était le filleul de Telemann. Les *six Fantaisies,* enregistrées par la firme Erato, font partie du volume VI de l'édition monumentale publiée par Bärenreiter. Les fantaisies, écrites par Telemann retrouvent les principes suivis par J.-S. Bach dans les œuvres pour le violon.

De J.-S. Bach, la *Sonate en la mineur,* B.W.V. 1013, pour flûte seule, adopte la forme traditionnelle de la suite de danses. Cœuroy note le caractère populaire de la bourrée française.

Le second fils de Maria Barbara et de Jean-Sébastien apporte sa contribution avec une *Sonate* dont l'esprit est différent, plus dépouillé dans son mouvement lent. La grande période de la Cour du Roi flûtiste Frédéric II est passée. Mais la flûte reste ici en or et le son enregistré, hors pair (2).

Nous ne connaissions pas Rafael Puyana. L'œuvre pour clavecin de Frescobaldi qui n'était pas particulièrement bien représentée dans les catalogues jusqu'à aujourd'hui, l'est grâce à lui. De GIROLAMO FRESCOBALDI on disait qu'il jouait mieux à l'orgue, les mains retournées, que ses confrères dans la position ordinaire (Nef). L'œuvre d'orgue du musicien de Ferrare est plus familière aux mélomanes qui trouveront dans les œuvres de clavecin : l'*Aria della Frescobalda* souvent interprétée, la *Courante en fa mineur,* les *cinq Gaillardes* et les *douze Partitas sopra l'aria di Ruggiero,* un plaisir sans mélange. Ces ouvrages évoquent ceux inclus dans le Fitzwilliams McBook. Dans le large cadre des microsillons, saluons l'entrée de GIOVANNI PICCHI, organiste vénitien, auteur des *Balli d'Arpicordo,* danses pour clavecin. C'est à Wanda Landowska que l'on doit de connaître cet auteur cité par M. Norbert Dufourcq. C'est d'après l'édition de 1934 que la présente interprétation a été établie. R. Puyana fait remarquer « que l'ornementation de Picchi présente un intérêt musicologique tout particulier du fait qu'il écrivit tous ses trilles avec grande exactitude ». Ils sont inscrits sur le temps en commençant par la note supérieure, et mesurés, « ce qui est en contradiction avec la théorie moderne ». La présente édition est réalisée par Mercury (3).

Après le clavecin, le piano. Nous avons une heureuse surprise avec la série IX des Editions Barenreiter. Il faut avoir écouté cet enregistrement (4) des *Sonates pour piano à quatre mains* (a) (Ut M - 1787) et *pour deux pianos* (Ré M - 1781), de MOZART. Karl Vötterl dirige les éditions complètes des grands maîtres de la musique et on ne peut que le féliciter du choix des interprètes de ces sonates et fugues pianistiques. Alfons et Aloys Kontarsky exécutent avec scrupule et précision ces ouvrages non dénués d'émotion. L'andante de la sonate K. 521 contient des passages d'une expression intense. Cet enregistrement devrait inciter des pianistes amateurs de quatre mains à monter ces pièces et bien entendu sans enfiler une série de triples croches à l'allure des doubles. On est d'ailleurs étonné par le parfait ensemble de ces deux frères qui ne jouent la sonate à quatre mains qu'à un seul piano. Geza Anda disait récemment : « Pour moi, l'art du piano, c'est l'art de la sonorité, du « modelage » de la sonorité... C'est l'enfoncement progressif de la touche qui compte ». Ici l'équilibre des deux jeux pianistiques est remarquable. La délicatesse des ornements est vraiment un plaisir pour les oreilles qui recherchent avant tout à l'éloigner de ceux qui « braillent en trois tons divers, ceci au grand émoi d'un pianiste à gages » (Courteline) (4).

Columbia nous livre une interprétation nouvelle de trois *Sonates* de BEETHOVEN, interprétation qui s'ajoute à celles déjà prestigieuses d'Yves Nat et de Wilhelm Kempff. Samson François joue ici « *La Pathétique* » (n° 8), la sonate *Quasi una Fantasia* (n° 14) que Paul Dukas se refusait à rebaptiser « Clair de Lune » et enfin la plus puissante (un orchestre dans un piano), l'opus 57, n° 23, *Appassionata :* trois œuvres bien connues du public et que Liszt imposa si difficilement au public italien. S'il est vrai que Samson François a très bien su comprendre l'esprit des grandes œuvres de Chopin, l'interprétation ne semble pas toujours convaincante quand il s'agit du Maître de Bonn. Cependant l'*Appassionata* lui permet de retrouver avec éclat l'atmosphère de ce grand monument pianistique. Dorel Handmann qui a signé la pochette rappelle à propos la réponse de Beethoven à Czerny qui lui demandait le sens qu'il fallait donner à cette musique : « Lisez la Tempête de Shakespeare », phrase imprudente qui déchaîna tout un flot de littérature. Ce qui compte avant tout, c'est ce flot impétueux qui rugit au milieu des rochers de granit. Dans l'enregistrement, pourrait-on éviter certains échos de bande (5).

CHOPIN nous a laissé quatre *Ballades* qui sont beaucoup plus parce qu'elles contiennent de musique que parce ce qu'on a voulu leur faire raconter : pêcheurs ramenant sur le bord du lac une femme, frères ramenant une fiancée, ou fascination résultant du milieu aquatique. Bref, ces considérations anecdotiques seraient-elles inspirées de Heine ou de Mickiewicz, comme on le dit, qu'elles n'ajouteraient rien à ces ballades dont, moins que leur forme littéraire, le caractère même peut évoquer, à la façon des ballades anciennes, telle ou telle légende. C'est

---

(1) *Editée aux Editions Ricordi.*

un jeune pianiste, Peter Frankl, lauréat du Concours Marguerite Long-Jacques Thibaud 1957, Prix Liszt 1958, qui nous les présente. La Fantaisie en fa mineur dont Yves Nat a donné autrefois une magistrale interprétation, figure dans ce disque. Harry Halbreich se plaît à rapprocher cette Fantaisie de la fameuse op. 17 de Robert Schumann et de la Sonate de Liszt. L'interprétation est à la hauteur de l'inspiration qui a animé la sensibilité du musicien polonais, laquelle s'accorde peut-être mieux à celle de Samson François. La droiture appliquée par Chopin à son art se reflète dans l'honnête version de Vox (6).

Quatre compositeurs américains, A. COPLAND, NED ROREM, KIRCHNER, ROGER SESSIONS, ont écrit pour le piano des ouvrages que Léon Fleischer, lauréat du Concours 1952 de la Reine Elisabeth de Belgique, interprète. De Copland, nous retrouvons avec plaisir la *Sonate pour piano* (1941). Dans son livre, *Aaron Copland,* Arthur Berger dit à propos de cette sonate qu'elle fait partie d'une série d'œuvres où l'on peut noter le caractère abstrait de la « forme » qui y est utilisée. Le Vivace (deuxième mouvement) fait valoir un motif que le pianiste sait bien mettre en relief. Konrad Wolff, auteur de la notice explicative présente Ned Rorem (né en 1923) comme un compositeur plus connu pour sa musique vocale. Nous avons cherché dans le grand Larousse Encyclopédique son nom. Il n'y est pas. Par contre, celui de Ropartz figure à la page 372 du volume 9. Qu'attend-on pour enregistrer sa cinquième symphonie à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort ? Albéric Magnard a écrit un quintette pour piano et instruments à vent qui pourrait également figurer au catalogue, à l'occasion du centième anniversaire de la naissance du musicien. Les « *Pages de mon Journal* » de Roger Sessions montrent bien de quelles confidences est faite la musique de quatuor ou de piano. Janacek avec ses « Lettres Intimes » (quatuor n° 2), Smetana, « De ma Vie » (quatuor n° 1), etc., les Bunte Blätter de Schumann dont R. Sessions s'inspire. Enfin, Léon Kirchner, né en 1919, est ici représenté par sa *Sonate pour piano,* Columbia (7).

Kurt Redel a réalisé l'*Offrande musicale* de J.-S. BACH, B.W.V. 1076, en « cherchant et trouvant » nombre de solutions ingénieuses. « Quaerendo invenietis ». S'agit-il de souligner une rentrée, il la confie à la contrebasse. Le Ricercar à trois voix est joué au clavecin solo. Le Ricercar à six voix est confié à l'orchestre à cordes. La sonate en trio voit l'intervention de la flûte, d'un violon et d'une basse continue. Enregistrée à Munich en décembre 1963 par la firme Erato, on ne peut qu'admirer cette belle réalisation qui montre les réels progrès de cette « phalange », depuis l'époque où elle présentait sous l'étiquette Ducretet Thomson les quatre suites du maître d'Eisenach. D'autres réalisations plus « modernes » ont pu étonner les mélomanes au cours de ces dernières années. Celle-ci a le mérite de rester dans le cadre classique de l'instrumentation telle qu'on la concevait au XVIIIe siècle. Le texte de présentation de M. Norbert Dufourcq éclaire sur bien des points une œuvre qui n'est pas de « tableau noir » comme on le croit souvent et qui trouve dans le Ricercar à six voix un sommet de ce « qui représente la synthèse de la pensée musicale de trois siècles » (8).

Dans la série Vox, Disque du Bac. Le Quatuor Lœwenguth avait présenté, au début de l'année 1964, le quatuor n° 15 en la, op. 132, de BEETHOVEN, auquel vient se joindre avec une photographie représentant une petite harpe, le *Quatuor n° 10, op. 74.* Fondé en 1929, « The Lœwenguth Quartet » se compose d'Alfred Lœwenguth, premier violon, Jacques Gotkovsky, deuxième violon, Roger Roche, alto, Roger Lœwenguth, violoncelle, qui ont fait le tour du monde. Il n'est pas besoin d'insister sur la réputation que s'est acquise ce quatuor, grâce à la qualité de ses interprétations. En 1962, ils allèrent pieusement commémorer le vingt-cinquième anniversaire de la mort de Maurice Ravel dans une petite salle de Montfort-Lamaury, proche de la maison devenue musée, de l'auteur du célèbre quatuor en fa majeur. Ajoutons que ce quatuor est l'un des rares à qui Bonn, Munich, Stuttgart confient l'exécution des quatuors de Beethoven. Parmi ceux-ci l'op. 74 (1804) fut écrit en 1805 lors d'un exode qui avait contraint le musicien à trouver quelque repos aux environs de Vienne Le Scherzo contient un trio impressionnant par l'exposé d'un « Cantus firmus » écrit dans l'esprit d'un choral. Le premier mouvement, Poco Adagio Allegro, justifie le titre donné à cette œuvre : Quatuor « Les Harpes », présenté ici dans une excellente version (9).

Vox et Minivox ont au cours de ces dernières années, à leur actif, un nombre assez considérable d'enregistrements d'œuvres très connues. Parmi celles-ci, la *Symphonie n° 94 « Surprise »* de HAYDN et la *Symphonie n° 41 « Jupiter »* de MOZART, avec l'orchestre d'Hambourg ; la 94e, londonienne, en sol, est la quatrième dans l'ordre de composition après les 96, 95 et 93. Elle contient un menuet écrit dans l'esprit du Ländler. Avant ce mouvement, un formidable accord conclut la reprise de la phrase initiale. On retrouve la mélodie de l'Andante dans les « Saisons » pour accompagner le « chant du joyeux laboureur ». La symphonie se termine sur un rondo très optimiste. Sur l'autre face du disque, l'orchestre Nordwestdeutscher Rundfunk interprète la « Jupiter ». En faisant le compte de toutes les symphonies de Mozart, on arrive à en dénombrer une cinquantaine. Il est vrai que sur ces cinquante, il y a deux ouvertures, une sérénade (Haffner) et deux symphonies attribuées seulement à Mozart (10).

M.-R. DELALANDE est un musicien qui, nous l'apprend J.-F. Paillard, n'était qu'un modeste enfant de chœur à Saint-Germain-l'Auxerrois, lorsque les premières fêtes étaient données sur le grand canal du parc de Versailles. Musicien religieux, il écrit des motets, la Symphonie des Noëls, musicien profane, les *Simphonies* (sic) *pour les soupers du Roy* le conduisent à écrire trois cent trois pièces groupées en dix-huit suites d'orchestre ! Sorte de Water Music française, le Concert de Trompettes pour les festes sur le canal de Versailles donne un avant-goût de ce que Haendel écrira plus tard pour le roi d'Angleterre. Le « Troisième Caprice » date de l'époque où le Roi Soleil est entré dans le royaume des ombres et où Delalande, plus libre, ne craint pas l'influence de ce pays plus ensoleillé qu'est l'Italie. Le « Caprice que le Roi demandait souvent » est fait de six pièces. C'est une fantaisie qui montre le goût que le roi avait raison de porter pour la musique en général et pour cette œuvre en particulier, sobrement instrumentée. Enfin, le premier caprice en ré majeur est un cadeau de Louis XIV à Monsieur, frère du roi. Il faudrait avoir perdu toute sensibilité pour ne point être ému aux accents de ces simphonies et n'y trouver que froideur et componction. Car ce qui compte avant tout, c'est le cœur avec lequel J.-F. Paillard et son orchestre de chambre ont joué cette musique royale (Erato) (11).

Déjà, au temps des 78-tours, le PADRE ANTONIO SOLER était représenté modestement il est vrai par deux de ses œuvres (Aria et Sonate en ré mineur). Ici, nous avons droit à la présentation de *six Concertos pour deux orgues* par Marie-Claire Alain, qui joue avec un partenaire italien, Luigi Ferdinando Tagliavini, de façon magistrale. Les orgues sont celles de la basilique de San Petronio à Bologne. Selon le deuxième organiste, l'orgue « in cornu Epistolae » a été construit entre 1470 et 1475 et sa tuyauterie d'origine, malgré les restaurations, nous est parvenue presque intacte ! En ce temps de Jeux Olympiques, nous parlerons d'une belle performance à propos de ce disque, qui révèle l'influence de D. Scarlatti sur le goût des clavecinistes espagnols. Le Père Soler, maître de musique de Charles III d'Espagne a réuni des organistes, français et italien, comme avaient été réunis le compositeur et son noble élève jouant « aux deux côtés du chœur de l'église de l'Escurial où Soler était maître de chapelle (Erato) (12).

Les *Concerti* d'Antonio VIVALDI, p. 234, p. 419, p. 88,

p. 236 du catalogue Pincherle (P) sont des concerti de soliste, le violoniste étant ici Nathan Milstein accompagné par un orchestre de chambre. Malipiero, Ephrikian et Maderna ont assuré la réalisation de ces ouvrages présentés par la firme COLUMBIA. La notice de M. M. Fleuret fait état de 469 concerti. Sur ces 469 ouvrages, le premier en la majeur comprend cinq parties accompagnatrices. Le deuxième en do mineur fut vraisemblablement destiné à l'église et porte le sous-titre « Le soupçon ». Le troisième en do majeur, tonalité souvent utilisée par Vivaldi, est remarquable par son largo. Enfin le quatrième en la majeur est lui aussi destiné à l'église puisqu'il fait partie, comme les deux précédents, des Opere Sacre. Les amateurs de Vivaldi seront peut-être surpris de trouver ici le nom de Milstein que l'on écoute plus souvent dans les grands concertos romantiques. Les auteurs classiques lui sont très favorables (13).

La VOIX DE SON MAITRE a groupé sous le titre de « *Concertos Baroques* » quatre *concertos* de VIVALDI, de MARCELLO, de BACH-VIVALDI et de LEO. Au cours du XVIIIe siècle, alors que les Allemands et les Français sont en progrès incessants, on doit constater une période de décadence avec les Italiens dans le domaine de la musique pure. Les Virtuosi di Roma, sous la direction de Renato Fasano ont excellemment défendu le Concerto en do mineur pour hautbois de Marcello. Mais duquel s'agit-il ? D'Alexandro ou de son frère Benedetto ? C'était peut-être le fameux « dilettante », homme de qualité que ses célèbres psaumes ont rendu célèbre. L. Léo n'est que peu cité dans les catalogues de disques. De lui un extrait de son Concerto en ré majeur pour violoncelle et cordes : le Largo. Le célèbre Concerto en la mineur pour quatre clavecins de Bach est, on le sait, la transcription presque intégrale du Concerto en si mineur pour quatre violons de Vivaldi qui servit naguère à accompagner un film de Jean Cocteau. Le dynamisme du Concerto du « prêtre roux » a heureusement inspiré à Bach l'un de ses plus beaux arrangements, dynamisme qui s'adapte admirablement aux contrepoints savants du « Cantor », même dynamisme avec le « Chardonneret » écrit pour la flûte. Dans l'ensemble, c'est un très bel enregistrement où les Italiens se hissent sur les épaules du musicien-poète (14).

Contemporain de Marcello, J.-S. BACH regardait aussi bien vers la France que vers le Sud et l'*Ouverture dans le style français* retrouve l'esprit de cinq suites d'orchestre dans le cadre plus étroit du clavecin. Cette ouverture est contemporaine du « Concerto italien ». Elle contient en outre une courante, deux gavottes, deux passepieds, une sarabande, deux bourrées, une gigue et un écho, et est désignée parfois sous la dénomination de partita en si mineur. Comme nous l'avons dit plus bas, Bach n'a pas craint d'arranger, de transcrire et le *Concerto en sol mineur* en est une preuve nouvelle. Ce Concerto en sol mineur d'après un maître inconnu, est une pièce brillante pour clavecin que Rafael Puyana exécute dans toutefois éviter finalement une certaine sécheresse qu'il n'aurait pas risquée avec les géniales variations Goldberg. La très belle *Fantaisie en ut mineur*, en deux parties, la *Toccata en fa dièse mineur* aux sombres résonances du début complètent ce disque MERCURY (15).

Les virtuoses de la trompette (CHANT DU MONDE) est un enregistrement qui prolonge la série des « Concertos baroques » : MANFREDINI nous étonne avec son *Concerto pour deux trompettes*. L'allegro débute dans le style bondissant du musicien surnommé « Le Bolonais ». Autre contemporain de J.-S. Bach. G. M. ALBERTI, autre Bolonais, offre un autre exemple du « style baroque » avec sa *Sonate pour quatre trompettes*. Les sonorités d'orgues viennent heureusement se mêler aux cordes du « Grave ». Un *Concerto* de TORELLI et une *Sonate en ut majeur* pour *six trompettes* de BIBER complètent cette face du disque. Les solistes de Zagreb, sous la direction d'Antonio Janigro, présentent une nouvelle version du très célèbre *Concerto en mi bémol* de JOSEPH HAYDN, qui est devenu un cheval de

bataille pour les candidats aux concours internationaux. Haydn semble se divertir dans ce genre de musique et ses années de vieillesse ne paraissent pas l'avoir pris au dépourvu. Le *Concerto pour trompettes* de LEOPOLD MOZART est resté inachevé. Il aurait bien pu ne pas le commencer du tout ou alors le faire composer par son fils qui n'en a pas écrit (16)

Le 25 cm ERATO a retenu notre attention d'abord par les qualités des interprètes, le hautboïste Pierre Pierlot, le trompette M. André, le violoncelliste Bernard Fonteny auxquels se joint à l'orgue Anne-Marie Bechensteiner, ensuite par les œuvres peu connues qui y sont présentées : deux *Adagios* de ZIPOLI et de CORNELLI ; le premier ne parviendra certes pas à tirer son nom de l'oubli où les trois siècles qui nous séparent de lui, l'ont plongé. Par contre, IACCHINI, auteur du XVIIe siècle a écrit un très vivant *Concerto pour trompette et violoncelle* composé de cinq parties. L'Alésien Maurice André a su donner du relief à la partie de cuivre. Enfin, BELLINI, seul des quatre musiciens à avoir vécu au XIXe siècle se révèle être un parfait musicien dans le domaine du *Concerto pour hautbois*, sans toutefois atteindre la richesse des lignes mélodiques de ses airs d'opéras (17).

MENDELSSOHN a peut-être connu ce concerto. Nous lui préférons, sans aucun doute, son *Deuxième Concerto pour violon en mi mineur* qui met en valeur Arthur Grumiaux, accompagné par l'orchestre Concertgebouw d'Amsterdam, sous la direction de Bernard Haitink. Il existe également une version où le violoniste est accompagné par l'orchestre symphonique de Vienne. Il n'y a rien qui étonne dans ce nouvel enregistrement. C'est un des vingt-deux déjà réalisés et certains par les plus grands violonistes. Il serait d'ailleurs plus judicieux de coupler cette œuvre avec un concerto de musiciens contemporains plutôt que de voir perpétuellement TCHAIKOWSKY tourner le dos à Mendelssohn. Qu'on songe d'ailleurs que celui du musicien russe avait été décrété injouable par le dédicataire et que la première audition fut une véritable bataille d'Hernani. Hanslick parla de « musique malodorante » et fut plus clairvoyant lorsqu'il apporta une conclusion au débat suscité par le « J'ai perdu mon Eurydice », pouvant être remplacé par « J'ai trouvé mon Eurydice », en parlant de l'incertitude d'Orphée éprouvant tel sentiment plutôt qu'un autre à l'annonce de la descente aux enfers de sa compagne. PHILIPS (18).

La flûte est admirablement « présente » dans l'enregistrement ERATO des *trois Concertos* dus respectivement à JACQUES IBERT, à A. JOLIVET et à J. RIVIER. D'abord parce que nous avons la chance de trouver en Jean-Pierre Rampal un interprète maître d'un instrument dont la sonorité s'allie fort bien aux douceurs des nuits d'été provençales. Ensuite parce que la clarté lunaire de la flûte est restituée avec une fidélité incontestable. L'esprit de ces trois concertos reflète plus ou moins la personnalité de leur auteur. Dans celui d'Ibert, l'andante très sensible et l'allegro Scherzando à la fois mordant et aérien succèdent à un allegro initial qui n'a rien à envier à la grâce des concertos pour flûte de Mozart. On sera peut-être surpris de trouver un Jolivet assagi dans cette œuvre qui n'est pas sans rappeler les qualités que l'on prête généralement au concerto pour ondes Martenot. C'est Jolivet qui dirige son œuvre et on lui sera reconnaissant de faire connaître actuellement de nombreuses œuvres françaises contemporaines à l'étranger. Enfin, troisième par ordre alphabétique, mais musicien de tout premier plan, J. Rivier donne à son concerto une saveur rappelant les meilleurs moments de ses « Symphonies pour cordes » ou de son « Ouverture pour une opérette imaginaire ». Seul parmi ces musiciens, Ibert choisit d'accompagner la flûte avec d'autres instruments que des cordes qui sont ici celles de l'Association des Concerts Lamoureux (19).

Don Juan dans l'excellente collection « PLAISIR MUSICAL » est présenté en extraits de l'intégrale. Sutherland (Donna Anna), E. Schwarzkopf (Donna Elvira), E. Waechter (Don Juan), G. Taddei (Leporello). C'est d'abord l'air du catalogue puis « La ci-darem » (Don Juan et Zerline), magnifique duo qui montre les belles qualités vocales de G. Sciutti dans le rôle de Zerline. L'air du champagne où Don Juan clame sa puissance. Puis c'est l'air émouvant de Zerline (Batti, batti, o bello Mazetto). L'intérêt de cette face de disque, c'est qu'elle met en valeur chacun des rôles principaux, sans oublier Don Ottavio. Le début du final, avec les ensembles, y ajoute celui de Mazetto. Après avoir retourné le disque, le bal tourne mal. C'est la grande scène du repentir (Donna Elvire et Don Juan). La sérénade avec cet admirable contrepoint de mandoliniste, puis la détresse d'Elvire, l'air d'Anna qui « proteste avec noblesse de sa fidélité envers Ottavio », et la morale de l'histoire avec ses accents tragiques tandis que Don Juan disparaît au milieu d'horribles tortures. Le rôle du commandeur est tenu par la basse Gottlob Frick (20).

Les deuxième et troisième suites de *Cendrillon* nous plongent dans un climat féerique et poétique qui donnera à rêver à bien des enfants affamés d'histoires et de contes. Mais en fin de compte, l'histoire ne sera-t-elle pas plus belle que la musique qui reste avant tout chorégraphique. On se rappelle le succès remporté par Oulanova à l'Opéra de Paris. Il est difficile de s'empêcher de penser à elle en écoutant ces deux suites présentées par le Chant du Monde, suite que Prokofiev tira d'un ballet-spectacle que dure toute une soirée. L'une dirigée par Stassevitch à la tête de l'orchestre symphonique de la Radio de l'U.R.S.S., l'autre par Roudestvenski à la tête de l'orchestre du Grand Théâtre de Moscou. A certains moments, la partition paraît aussi âgée que la Fée Carabosse de la Belle au Bois Dormant. Ce qui ne lui enlève d'ailleurs pas le charme qu'ont les vieilles choses oubliées au grenier. Le galop de la deuxième suite favorise une évasion souhaitée après quelques retours en arrière et longueurs que le ballet doit évidemment faire passer. On retrouve une Cendrillon brimée, pure et pensive, amoureuse et heureuse selon les vœux mêmes des auteurs qui voulaient voir dans « Cendrillon » un conte spécifiquement russe. CHANT DU MONDE (21).

HENZE (H. W.) est l'auteur de la musique du film d'Alain Resnais, « Muriel ». « Boulevard Solitude » et le « Théâtre Miraculeux » figurent parmi ses œuvres lyriques. Il a été l'élève de W. Fortner et de R. Leibowitz. Son opéra « *Elégie pour deux amants* » comprend deux actes présentés ici en un condensé de quarante minutes. La firme DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT lui a consacré un enregistrement remarquable. Le livret est de W. Auden et de Chester Kallmann. L'action se déroule en 1910 dans l'auberge de montagne « L'Aigle Noir », au pied du Hammerhorn. Hilda Mack est un médium et rentre en transe pour la plus grande satisfaction du poète Gregor Mittenhofer qui vient, chaque printemps, y chercher son inspiration. La vision d'Hilda favorise l'éclosion d'un poème « Les jeunes amants ». Mittenhofer en tire pour chacun des protagonistes de l'opéra une phrase qui semble comme une lueur de sa propre pensée. « Du jardin paradisiaque vient le jeune couple, main dans la main, dans le froid pays .» Deux jeunes amants, Elizabeth et Toni, qui ont accompagné le poète au cours de ce séjour s'en vont cueillir des edelweiss pour Mittenhofer qui a su se montrer doux et noble en s'effaçant pour favoriser le bonheur d'Elizabeth. Le poète reste seul et apprend de Mauer, le guide, qu'une tempête de neige s'acharne sur le Hammerhorn où les jeunes amants périssent. On fête à Vienne le soixantième anniversaire du grand poète. Le maître fait son apparition portant l'œuvre qu'il vient de terminer. « Elégie pour deux jeunes amants ». Il ouvre le manuscrit et commence à lire. Tour à tour les voix de tous ceux qui ont eu leur part dans la genèse du poème résonnent, puis les projecteurs s'éteignent. A. Goléa a déclaré que Henze était un « vainqueur de l'incertitude ». Incertitude d'Orphée ? Telle a toujours été la musique « moderne » (22).

(1) **G. P. Teleman** .... Sonate en sol mineur pour viole de gambe avec basse continue.
J. Pachelbel ...... Aria Quinta aus « Hexachordum Apollinis » pour clavecin.
G. F. Haëndel .... Sonate en do majeur pour viole de gambe et clavecin.
C. Ph. E. Bach .. Sonate en la mineur (Wotquenne 33), pour clavecin.
K. F. Abel ...... Sonate en sol majeur pour viole de gambe avec basse continue.
(30/33 - BAE - BM 30 L 1520)

(2) **J.-S. Bach** .... Sonate en la mineur BWV 1013 pour flûte.
G. Ph. Telemann .. Fantaisies n° 6 en fa majeur, n° 3 en si majeur, n° 11 en sol majeur, n° 1 en la majeur, n° 8 en mi mineur, n° 10 en fa dièze mineur.
C. P. E. Bach .... Sonate en la mineur, pour flûte seule.
(30/33 - ERATO - LDE 3265)

(3) **Frescobaldi** ...... Pièces pour clavecin : Aria detta la Frescobalda. Courante en fa majeur. 5 Gaillardes, 12 Partitas sopra l'Aria di Ruggiero.
Picchi .... Balli d'Arpicordo, danses pour clavecin. Ballo ditto Il Picchi - Padoana ditta la Ongara - L'Ongara a un' altro modo - Todesca Balletto - Pass'e mezzo antico di sei parti Saltarello del ditto Pass'e mezzo - Ballo detto il Steffanin - Ballo ongaro - Il suo Balletto - Ballo alla Polacha - Il suo Saltarello.
(30/33 - MER - 121.015 MSL, stéréo 131.015 MSY)

(4) **Mozart** .... Sonates en ré majeur pour 2 pianos ; en ut majeur pour piano à 4 mains (K.V. 521) - Fugue en ut mineur pour 2 pianos (K.V. 426).
(30/33 - BAE - BM 30 L 1521)

(5) **Beethoven** .... 3 Sonates pour piano : n° 8 en ut mineur op. 13 (Pathétique), n° 14 en ut dièze mineur op. 27 (Clair de Lune), n° 23 en fa mineur op. 57 (Appassionata).
(30/33 - COLUMBIA - FCX 985, stéréo SAXF 985)

(6) **Chopin** .... 4 Ballades en sol mineur op 23 ; en fa op. 38 ; en la bémol op. 47 ; en fa mineur op. 52 - Fantaisie en fa mineur op. 49.
(30/33 - VOX - PL 12.620 art.)

(7) **Musique américaine de piano :**
A. Copland .... Sonate pour piano.
R. Sessions .... From my diary (Pages de mon Journal).
L. Kirchner .... Sonate pour piano.
N. Rorem ...... 3 Barcarolles : Graceful, Tender, Lento-Lively.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 999, stéréo SAXF 999)

(8) **J.-S. Bach** .... Offrande musicale BWV 1079.
(30/33 - ERATO - LDE 3297, stéréo 50.197)

(9) **Beethoven** .... Quatuor à cordes en mi bémol « Les Harpes » op. 4.
(30/33 - VOX - GBY 12.660)

(10) **Haydn** .... Symphonie n° 94 en sol « Surprise ».
Mozart .... Symphonie n° 41 en ut K. 551 « Jupiter ».
(30/33 - VOX - PL 12.510 art.)

(11) **M. R. Delalande** .. Symphonies pour les soupers du Roy - Concert de trompettes pour les Festes sur le canal de Versailles - Troisième Caprice - Deuxième Fantaisie ou Caprice que le Roy demandoit souvent - Premier Caprice ou Caprice de Villers-Cotterets.
(30/33 - ERATO - LDE 3285, stéréo STE 50.185)

(12) **Padre-Antonio Soler** 6 Concertos pour deux orgues : n° 3 en sol majeur, n° 2 en la mineur, n° 4 en fa majeur, n° 6 en ré majeur, n° 1 en do majeur, n° 5 en la majeur.
(30/33 - ERATO - LDE 3269, stéréo STE 50169)

(13) **Vivaldi** .... 4 Concertos pour violon et orchestre à cordes en la majeur, F. I n° 106 en ut mineur « Il Sospetto », F. I n° 2 en ut majeur, F. I n° 3 ; en la majeur F. I n° 5.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 990, stéréo SAXF 990)

(14) **Concertos baroques :**

A. Vivaldi ...... Concerto en ré majeur pour flûte et orchestre op n° 3 « Il Cardellino » - Concerto en la majeur P. 235.

B. Marcello .... Concerto en ut mineur pour hautbois et cordes.

J.-S. Bach ...... Concerto en la mineur pour 4 clavecins et cordes (d'après Vivaldi).

L. Léo .... Concerto en ré majeur pour violoncelle et cordes (deuxième mouvement) - Largo.
(30/33 - VSM - FALP 803, stéréo ASDF 803)

(15) J.-S.-BACH Fantaisie en ut mineur - Concerto en sol mineur - Toccata en fa dièze mineur - Ouverture dans le style français : grave, vivace, grave, courante, gavottes 1 et 2, passepieds 1 et 2, sarabande, bourrées 1 et 2, gigue, écho.
(30/33 - MER - 121016 MSL, stéréo 131016 MSY)

(16) **Les virtuoses de la trompettes :**

J. Haydn ...... Concerto en mi bémol majeur.
L. Mozart ...... Concerto en ré majeur.
Manfredini ..... Concerto en ré majeur pour 2 trompettes
Torelli .... Concerto en ré majeur pour 2 trompettes
Alberti .... Sonata a quattro en ré majeur.
Biber .... Sonate en ut majeur pour 6 trompettes.
(30/33 - AMA - 6.291 AVRS)

(17) **D. Zipoli** .... Célèbre adagio pour hautbois, violoncelle, cordes et orgue.

A. Corelli .... Adagio pour violoncelle et orchestre.

G. Iacchini ...... Concerto pour trompette, violoncelle, cordes et orgue.

V. Bellini .... Concerto pour hautbois et orchestre à cordes.
(25/33 - ERATO - EFM 42100)

(18) **Mendelssohn** ..... Concerto pour violon et orchestre en mi mineur.

Tchaïkowsky ...... Concerto pour violon et orchestre en ré majeur.
(30/33 - PHILIPS - L 02.051 L)

(19) **3 Concertos pour flûte et orchestre :**

J. Ibert, A. Jolivet, J. Rivier. (30/33 - ERATO - LDE 3307, stéréo 50207)

(20) **W. Mozart** ...... Don Giovanni. Extraits acte I : scènes n°s 5, 9, 13, 14, 15, 16 ; acte II : scènes n°s 2, 10, 12, 15.
(30/33 - PLM - FCX 30 540, stéréo SAXF 130.540)

(21) **S. Prokofiev** ...... Cendrillon. Deuxième suite d'orchestre op. 108. Troisième suite d'orchestre op. 109.
(30/33 - CDM - LDX SP 1526)

(22) **H. W. Henze** .... Extraits de « Elégie pour de jeunes amants ».
(30/33 - D.G. - L.P.M. 18.876,

EXAMENS ET CONCOURS

PALMARÈS 1964 - BACCALAURÉAT 1965, etc...

C.A.E.M. - Première partie 1964

Candidates :

Inscrites : 161 ; présentes : 147 ; sous-admissibles : 72 ; admissibles : 48 ; admises : 45 :

Mesdames et Mesdemoiselles : Luccantoni, Martin, Hilaire, Cassier, Naturel, née Pasquier, Torchio, Basselier, Boutière, Bos, Bonello, Poncet, Berthon, Guinet, Delvigne, Mongobert, Chalard, Breton, Bentéjac, Frappé, Pouillon, Argelliès, Ricard, Autefage, Péna, Widiez, née Sidrac, Bencheikh, Cabarbaye, Barraux, Lalinec, Soulier, née Aubard, Lebodour, Marsanne, née Kupfer, Ponticelli, Bourgeois, Pradel, Le Meur, Picard, née Solon, Royer, Fasandier, Maragno, née Barbier, Reynes, Ganaloff, Raisin, Adam, Noël.

Candidats :

Inscrits : 69 ; présents : 65 ; sous-admissibles : 24 ; admissibles : 15 ; admis : 14 :

Messieurs : Morin, Fleurot, Dormoy, Marmeisse, Jaillot, Gauthier-Lurty, Deleuze, Duvernet, Caplain Saint André, Artéaga, Beaujean, Klein, Collin, Bourdère-Andréou.

C.A.E.M. - Deuxième partie 1964

Candidates :

Inscrites : 94 ; présentes : 85 ; sous-admissibles : 65 ; admissibles : 42 ; admises : 40 :

Mesdames et Mesdemoiselles : 1. Levillain ; 2. Russier ; 3. Azzoppart ; 4. Brustaux ; 5. Lavallée ; 6. Guyot ; 7. Guiberteau ; 8. Thamin ; 9. Vannieu ; 10. Breillat, Jouglar (*ex-aequo*) ; 12. Alary ; 13. Blanc ; 14. Poulain de la Fosse ; 15. Leroy ; 16. Candon ; 17. Cartier ; 18. Perraud ; 19. Chassin, Salines (*ex-aequo*) ; 21. Boubien ; 22. Boeswillwald ; 23. Kosowski, Montel (*ex-aequo*) ; 25. Grigout ; 26. Pagnier ; 27. Coispel ; 28. Fay ; 29. Baissade, Manaud (*ex-aequo*) ; 31. Burgelin ; 32. Pompei ; 33. Le Gal ; 34. Cazenave ; 35. Favre ; 36. Vives ; 37. Perron ; 38. Guitton ; 39. Brossard ; 40. Girard.

Candidats :

Inscrits : 25 ; présents : 21 ; sous-admissibles : 16 ; admissibles : 13 ; admis : 12 :

Messieurs : 1. Trasléglise ; 2. Perrier ; 3. Sourisse ; 4. North ; 5 Peruez ; 6. Picard ; 7. Soulier ; 8. Perraud ; 9. Mugnaioni ; 10. Perron ; 11. Loison ; 12. Roux.

***

Conditions d'inscription au C.A.E.M.

« Des dispenses d'âge d'un an peuvent être accordées par le ministre ».

(*Décret du* 18-6-1964, « *J.O.* » *du* 26-4-1964.)

BACCALAURÉAT 1965

Le fascicule contenant les analyses des œuvres musicales imposées au baccalauréat, session 1965, seront à votre disposition au prix de 4 F le 15 Novembre.

Œuvres imposées au baccalauréat, session 1965 :

— Mendelssohn : *Ouverture de la Grotte de Fingal.*

— Manuel de Falla : *Danse rituelle du feu* (extraite de *L'Amour sorcier*).

— Em. Chabrier : *España.*

L'épreuve comportant, en dehors des œuvres imposées, trois analyses d'œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

— Debussy : *La Mer, Nocturne pour orchestre, Iberia* (n° 89, juin 1962, 5 F).

L'examen probatoire étant supprimé, nous ne procédons pas, pour le moment tout au moins, à l'édition du fascicule contenant les analyses des trois œuvres fixées pour cet examen.

Elles figureront dans les numéros mensuels de la Revue. C'est ainsi que dans le numéro 111, d'octobre 1964, vous avez pu remarquer : *Rameau.*

Ces trois œuvres demeurant imposées au programme de la classe de première, nous n'en éditerons les analyses en fascicules séparés à l'intention des élèves que si vous nous le demandez.

Nous rappelons quelles sont ces œuvres imposées :

— Rameau, pièces de clavecin : *Le Rappel des oiseaux, Les Tourbillons, Les Cyclopes.*

— Gluck, air d'*Alceste : Divinités du Styx.*

— Mozart : *Ouverture des Noces de Figaro.*

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (virement postal, 3 volets, au nom de « L'E.M. », C.C.P. 1809-65 Paris, chèque bancaire, mandat-poste).

Il ne sera, en aucun cas, donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

Répertoire vocal commun à tous les établissements du premier degré Chants imposés au C.E.P.

(Année scolaire 1964-1965)

— *Derrière chez mon père,* chant populaire du Poitou (trois couplets).

— *Y avait dix fill' dans un pré,* chant populaire d'Ile-de-France.

Ces œuvres se trouvent dans l'*Anthologie des Chants Populaires Français* de Joseph Canteloube, fascicule Poitou et Ile-de-France (Editions Durand), et dans le recueil de chants et récitations diffusés par la Radio-Scolaire (Publications de l'I.P.N.).

C. E. P. :

La Marseillaise, premier couplet (version officielle).

Le Chant du Départ, premier couplet (version officielle).

Chant des Partisans.

Les deux chants populaires précités.

LE CONGRÈS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSICOLOGIE A SALZBOURG (29 août-5 septembre)

par Georges FAVRE
Inspecteur général de l'Instruction publique

Après New York en 1961, c'est la ville de Salzbourg qui a été choisie cette année pour la réunion du neuvième Congrès de la Société Internationale de Musicologie. Organisée en collaboration avec l'*Internationale Stiftung Mozarteum*, cette semaine offrait un programme très varié, dû au Comité international présidé par le professeur Kurt von Fischer.

La vitalité très réelle de cette Société se manifestait par la présence de quatre cent soixante-seize participants venus de vingt-six nations différentes, mais avec une très nette prépondérance allemande et américaine. Voici, par exemple, quelques chiffres fort significatifs :

Allemagne	180	congressites
U.S.A.	80	»
Danemark	39	»
Autriche	30	»
Angleterre	28	»
France	26	»
Suisse	13	»
Italie	12	»
Hollande	10	»
Belgique	6	»
Japon	5	»
Israël	4	»
Iran	1	»

En présence des autorités officielles autrichiennes, la séance solennelle d'ouverture s'est tenue le dimanche après-midi 30 août, au Palais des Congrès, bâtiment très moderne et fort bien conçu. Plusieur allocutions en allemand, et une seule en français — prononcée par notre compatriote Vladimir Fédorov, vice-président de la Société — précédèrent un long discours de Bernhard Paumgartner, directeur du Mozarteum.

Les séances de travail se déroulèrent du 31 août au 4 septembre au Mozarteum. L'érudition coula à flots, et les sujets les plus variés y furent traités. Sans aucun doute, les plus appréciés des conférenciers furent ceux qui avaient eu l'élégance de choisir une question se rattachant à l'histoire musicale autrichienne.

Il nous semble d'ailleurs intéressant de donner ici — à titre documentaire — un tableau des principaux thèmes traités et discutés pendant cette studieuse semaine :

LUNDI 31 AOUT :

MATIN : *L'état actuel des recherches sur Mozart.*
Idée et méthode de la musicologie comparée.

APRÈS-MIDI : *L'Opéra moderne : l'auteur, la scène, le public.*
La basse continue vers 1600.
Les différentes écoles de compositeurs du XVIIe et XVIIIe siècles à la lumière des rapports italo-autrichiens.
La musique du XIVe siècle en Angleterre, en Espagne, en Allemagne et en Pologne.

MARDI 1er SEPTEMBRE :

MATIN : *Les fondements psychologiques et sociologiques de l'audition musicale.*
L'organum à l'exception de l'école de Notre-Dame

APRÈS-MIDI : *Les peuples slaves dans l'histoire de la musique européenne du XVIIIe et du XIXe siècle.*
La musique funéraire en Afrique noire : fonctions et formes.
Les traditions orales et écrites dans les cultures méditerranéennes.
Les instruments de musique en Europe du IXe au XIe siècle.

MERCREDI 2 SEPTEMBRE :

MATIN : *Le rôle de l'Autriche dans la musique occidentale.*

JEUDI 3 SEPTEMBRE :

MATIN : *Les origines de l'opéra national au XIXe siècle.*
Les méthodes musicologiques et l'interprétation musicale.

VENDREDI 4 SEPTEMBRE :

MATIN : *Structures et domaines expressifs des systèmes musicaux contemporains.*
Les éléments nationaux dans la musique de la première moitié du XVIe siècle.

APRÈS-MIDI : *Les rapports entre l'opéra, l'oratorio et la musique instrumentale à l'époque baroque.*
L'état actuel des recherches sur le chant grégorien.
L'unité artistique dans l'œuvre de Giuseppe Verdi.
Analyse et synthèse des structures musicales sur la base de la théorie d'information.

***

Les premiers jours du Congrès coïncidant avec les dernières manifestations du Festival, ont permis aux musicologues réunis à Salzbourg — tout au moins à ceux qui s'intéressent encore à l'art vivant — d'assister à plusieurs représentations théâtrales et concerts de très haute qualité. Au programme des plus marquantes de ces soirées : *Le Chevalier à la Rose* (*Der Rosenkavalier*) de Richard Strauss, et *Les Noces de Figaro* (*Die Hochzeit des Figaro*), avec de prestigieuses distributions (Elisabeth Schwarzkopf, Graziella Sciwtti, Dietrich Fischer-Dieskau, etc...), et le plus étonnant — et le plus musicien — des grands chefs d'orchestre actuels, Herbert von Karajan

Toujours avec l'orchestre de l'Opéra de Vienne, cet artiste racé donna aussi, le dimanche matin 30 août, à 11 heures, un concert d'une perfection exceptionnelle. Au programme, deux partitions de Richard Strauss, rarement entendues en France : le poème symphonique *Also sprach Zarathustra* (*Ainsi parla Zarathustra*, op. 30, 1896), d'après Nietzsche, et *Don Quixote* (*Don Quichotte*, op. 35, 1898), « variations fantastiques sur un thème de caractère chevaleresque », avec le violoncelliste Pierre Fournier en soliste. Malgré leur ampleur excessive — toute germanique d'ailleurs (quarante-cinq minutes de durée pour les dix variations de *Don Quichotte*) —, ces deux puissantes œuvres restent fort attachantes, et reflètent bien tous les caractères originaux de l'art de Richard Strauss : richesse surabondante de l'invention musicale, frôlant parfois la vulgarité mais n'y touchant jamais, maîtrise de l'orchestration, d'une somptuosité et d'une virtuosité éblouissantes, sens de la couleur et du mouvement, vie intense.

Dans cet éclectique Festival finissant, il était aussi possible d'entendre la tragédie de *Jedermann*, de Hugo von Hofmannsthal, curieux jeu scénique représenté en plein air sur le parvis de la cathédrale, et en deux soirées, au petit Festspielhaus, le *Faust* de Goethe (les deux parties).

A Salzbourg, bien entendu, de pressantes tentations attendaient les savants et austères musicologues. Car il ne faudrait pas croire que ces doctes érudits — vrais ou faux — restent tous insensibles aux impressions visuelles, à la beauté plastique au pittoresque de la nature. Et j'en connais plus d'un qui désertait parfois les salles de séances du Mozarteum — pourtant fort accueillantes — pour aller flâner le long de la Salzach, toute miroitante au soleil, pour respirer l'odeur des roses dans les jardins du château Mirabell, pour excursionner dans les montagnes environnantes. Il était aussi bien attrayant de redécouvrir — même lorsqu'il nous est familier — le cœur

de cette vieille cité, toute hérissée de clochers, toute carillonnante, de revoir la cathédrale, l'église des Franciscains, l'abbaye Saint-Pierre, la forteresse du Hohensalzburg, de faire un nouveau pèlerinage à la maison natale de Mozart, et au petit cimetière Saint-Sébastien, où reposent Léopold Mozart, Constance et son second mari Nicolas Nissen, Aloisia Lange.

La plus belle réussite du Congrès — indépendamment de la qualité de certaines communications — réside sans doute dans le choix de cette ville, haut-lieu de la musique, au prestige exceptionnel. Dans ce cadre incomparable, à la source même, la lumière mozartienne luit et agit mieux que partout ailleurs. En dépit des modes actuelles, le prestige du maître salzbourgeois ne saurait diminuer. Pour longtemps encore — selon le mot de Paul Dukas — il « restera le contemporain de tout âge épris d'harmonieuse beauté ».

ACTIVITÉS MUSICALES DES JEUNES

Les « Activités musicales des jeunes » ont été créées en 1951 par M. Léon Dehu, secrétaire général honoraire des Concerts Colonne.

Dès la première année, le mouvement comptait 5 000 adhérents, aujourd'hui les A.M.J. sont plus de 100 000.

A leur tête, à Paris, siège un Comité de patronage artistique comprenant notamment les hautes personnalités suivantes :

M. Raymond Loucheur, directeur honoraire du Conservatoire national supérieur de Musique de Paris ;

M. Georges Favre, inspecteur général de l'Enseignement public ;

M. Robert Planel, inspecteur général de l'Enseignement musical ;

M. Georges Auric, compositeur, membre de l'Institut ;

M. Serge Lifar, président de la section chorégraphique.

Les « A.M.J. » offrent aux jeunes gens et jeunes filles de moins de 25 ans la possibilité d'assister chaque année à six concerts éducatifs et six manifestations chorégraphiques présidées par Serge Lifar, présentés et commentés par des conférenciers réputés : Yves Hucher, Guy Ferchault, Robert Vidal, Henri de Malvesin, etc...

Pour adhérer au mouvement A.M.J. il suffit d'acquitter, une fois pour toutes, un droit unique d'inscription fixé à 5 francs. La carte d'adhérent reste valable ensuite jusqu'à ce que son titulaire ait atteint l'âge de 25 ans. Elle lui donne, pendant ce temps la possibilité d'assister aux concerts et ballets A.M.J. moyennant une participation de 3 à 5 francs par concert ou ballet.

Jeunes gens, jeunes filles de moins de 25 ans, les A.M.J. vous attendent. Inscrivez-vous sans tarder auprès de votre délégué d'établissement ou de votre professeur.

Professeurs, instituteurs, quel que soit votre âge, vous pouvez également vous inscrire aux A.M.J. Conditions : la carte valable un an coûte 5 francs, la participation par concert 3 francs, ballets, 3 à 5 francs.

Personnes de plus de 25 ans : aidez le mouvement A.M.J. en vous procurant la carte valable un an pour la somme de 10 francs. Vous pouvez alors assister à chaque séance pour les prix indiqués plus haut.

Inscriptions, abonnement et programme de la saison, au siège : 252, fg Saint-Honoré, Paris. Tél. : CAR. 02-09.

J. Hansen — A.-M. et M. Dautremer

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL



COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre I

EN QUATRE LIVRES

TOUTES LES MATIERES
du Programme
en **UN SEUL VOLUME**
par année scolaire

Ouvrages absolument complets et les moins chers vu le nombre de pages

Livre I	(6e)	120 pages :	**6,50 F.**
Livre II	(5e)	143 pages :	**7,90 F.**
Livre III	(4e)	180 pages :	**9,80 F.**
Livre IV	(3e)	164 pages :	**9,00 F.**

250 **Dictées graduées : 6,50 F.** (Livre du Maître)



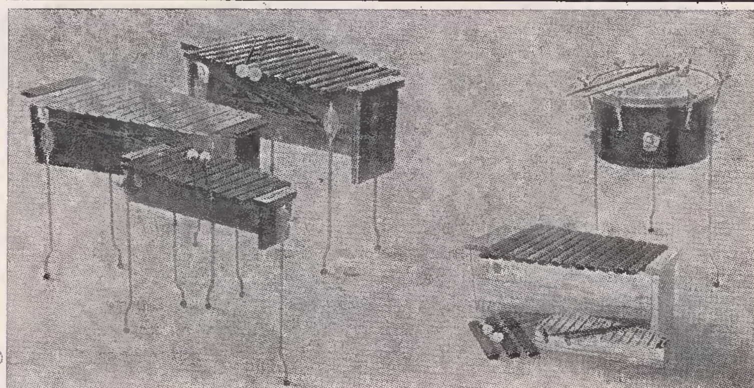
COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre IV

Nouvelles éditions, revues et complétées des volumes III et IV. Iconographie sensiblement augmentée : ces volumes comportent chacun 40 pages d'illustrations, hors-texte, reproduisant des documents la plupart inédits et spécialement commentés.

ALPHONSE LEDUC, Éditeur, 175, rue Saint-Honoré (OPE 12-80 - C.C.P. 11-98) **PARIS**



- Est le nom de la seule firme fabriquant
- Tous les instruments du Orf-Instrumentarium
- D'après les données de Carl Orff.
- Les mots « Original Studio 49 Instrumentenbau »
- Apposés sur chaque instrument garantissent
- L'AUTHENTICITÉ.





Distributeurs exclusifs pour la France et la Belgique

SCHOTT Frères S.P.R.L.

30, rue St-Jean, Bruxelles 1
Tél. : (02) 12.39.80

A PARIS

69, Fg St-Martin, PARIS-X - Tél. NORd 61-50
Demandez notre magnifique catalogue illustré

Chœurs et Canons

par Suzanne MONTU
Professeur d'Education musicale au Lycée Calmette, à Nice

Depuis octobre 1958 nous avons systématiquement, chaque année, consacré nos rubriques à un cours précis ou à une catégorie bien déterminée de chants ou de chœurs.

Nous pensons rendre quelques services à nos lecteurs en leur proposant en 1964-1965 des chants de divers niveaux dont les uns peuvent être mimés, les autres dansés ; des chœurs (2 ou 3 voix égales) adaptés plus spécialement à une saison, à une circonstance. ayant donc leur place tout indiquée dans une fête, et enfin des canons à 3 ou 4 voix qui apportent toujours la variété dans les cours et plaisent aux élèves de tous âges, garçons ou filles.

Afin de ménager le nombre de leçons nécessaires à l'étude des chants et chœurs pour les fêtes de Noël, nous proposons en ce début de novembre, deux noëls pyrénéens, l'un à une voix conviendra parfaitement à des élèves de cours moyen (filles ou garçons), l'autre est destiné à une soliste (ou petit groupe de solistes) accompagnée par un chœur d'élèves de C.E.G. ou de cinquième, quatrième, troisième (filles).

NOEL BÉARNAIS

(adaptation française de Roger DRIVRY)

Allegretto - Gaîment

Voi-là que mi-nuit son-ne ! Pier-rot et Ya-cou-let ! Et cet-te nuit nous don-ne Un bel en-fan-te-let. Sa mai-son n'est qu'u-ne crè-che, N'est que pail-le son ber-ceau Et la brise au soir est fraî-che com-me l'eau de nos ruis-seaux. Il est là comme un doux a-gne-let Pier-rot et Ya-cou-let

II
Moi, j'offre, dit mon père,
L'outre de vin nouveau.
Moi, j'offre, dit ma mère,
La miche et deux gâteaux.
Qu'offrez-vous, ô Dominique,
Nicomède, qu'offrez-vous ?
Cette chaude peau de bique
Et ces langes fins et doux.
Il est là comme un doux agnelet,
Pierrot et Yacoulet.

III
Que violons et guitares,
Que flûtes et hautbois,
En joyeux tintamarre,
Se mêlent à nos voix !
Que l'on chante une romance
Que l'on sonne un carillon
Que l'on rie et que l'on danse !
C'est Noël ! Aux réveillons !
Il est là comme un doux agnelet,
Pierrot et Yacoulet !

Noël pastoral, pittoresque, noël populaire avec l'évocation de ses réjouissances profanes, cette courte page pleine d'entrain et de gaieté est tout cela à la fois. Voix claires, mouvement assez vif, rythme précis et sans sécheresse assureront une exécution satisfaisante.

Généralités.

Travailler ce chant dans le mouvement dès le début de l'étude afin de ne pas alourdir le caractère. Mesure battue avec précision, gestes sobres. Respirer toutes les deux mesures avant le troisième temps.

Présentation.

En cette nuit de Noël, à l'heure de minuit un miracle s'est accompli dans une crèche, sur la paille, un enfant rayonnant de beauté, que tous vont célébrer, est né. Paysans et bergers vont se rendre à cette crèche, malgré le froid, pour y offrir leur obole. C'est « en joyeux tintamarre » aux sons des chants et des instruments, que cette troupe pastorale traversera la campagne en cette nuit de réveillon.

Division et travail par phrase.

a) *Voilà que minuit sonne*
Pierrot et Yacoulet.

Diminuer la syllabe muette (mes. 2). Durée exacte du demi-soupir.

b) *Et cette nuit nous donne*
Un bel enfantelet (voir a).

c) Enchaînement a-b.

d) *Sa maison n'est qu'une crèche.*

La phrase étant élevée demande du souffle. Habituer les élèves à respirer profondément sur le deuxième temps (mes. 8) avant d'attaquer ladite phrase.

Chant soutenu, lié mais sans lourdeur.

e) *N'est que paille son berceau.*
Ne pas diminuer la fin de la phrase (mes. 12).

f) Enchaînement d-e.

Respirer rapidement entre les deuxième et troisième temps (mes. 10).

Faire remarquer la similitude mélodique entre « *qu'une crèche* » et « *n'est que paille* ».

g) Enchaînement depuis le début.

Travailler spécialement « *un bel enfantelet - sa maison* ». Observer si nécessaire pendant l'étude un court point d'orgue « pp » sur le « *do* » (mes. 8).

h) *Et la brise au soir est fraîche*
Comme l'eau de nos ruisseaux.

Début analogue à « d », une quarte plus bas.

La seconde partie de la phrase sera difficile à obtenir juste ; du « *sol* » (mes. 15) dépendra l'exactitude de la fin du fragment. Pendant l'étude s'arrêter sur le « *sol* » chanté « piano », puis travailler ces cinq temps (mes. 14 à 16) en observant un court point d'orgue « pp » sur ce « *sol* ».

Travail vocalisé et transposé si nécessaire.

Diminuer la fin sans ralentir.

i) *Il est là comme un doux agnelet*
Pierrot et Yacoulet.

Sans difficulté ; respirer entre les deuxième et troisième temps (mes. 18). Mouvement légèrement ralenti pendant ces quatre mesures, mais maintenu jusqu'à la fin (sauf au troisième couplet).

j) Enchaînement h-i.
k) Enchaînement d-e-h-i.
Enchaînement du noël entier.
l) Mise en place des nuances.
a-b « forte » sans exagération.
d-e « mezzo-forte » et lié.
h « mezzo-piano » et lié.
i « piano » et « crescendo ».

Couplets.

Deuxième couplet : calme sans ralentir. Plus doux que le premier couplet dans l'ensemble.

Troisième couplet : avec beaucoup d'entrain, de joie.

Notions et exercices tirés du chant.

Soupir et demi-soupir : leur rôle.

La mesure à 3/4 : recherche et reconnaissance de diverses combinaisons avec blanche pointée, blanche, noire et croche (si le niveau de la classe le permet).

ENTRE LE BŒUF ET L'ANE GRIS

Noël pyrénéen harmonisé pour solo et trois voix par Jean Pagot (Ed. Schola Cantorum, 76 *bis*, rue des Saint-Pères, Paris-7e)

II

Entre les roses et les lys
Dort, dort, dort le petit-fils, etc.

III

Entre les pastoureaux jolis
Dort, dort, dort le petit-fils, etc.

Beaucoup de calme, de sérénité sans lenteur ni lourdeur. La voix soliste doit se détacher sans effort sur le fond sonore que constituent les accords.

Généralités.

Le solo peut être chanté par un groupe de quatre ou cinq élèves aux voix très pures et homogènes. Direction calme et souple sans altération de mouvement.

Ligne mélodique : nuance mezzo-piano à mezzo-forte.

Accompagnement : piano à pianissimo, les trois voix étant parfaitement équilibrées.

Travail du chœur et de l'ensemble.

Tout le groupe choral devra connaître correctement la ligne mélodique qui ne présente aucune difficulté.

Chœur travail par le solfège.

Les phrases seront divisées comme suit :
a) Mesures 4 à 8.
b) Mesures 9 à 13.
c) Mesures 14 à 17.

Etant donnée la facilité de la lecture on peut travailler directement à deux voix : première et deuxième parties, première et troisième parties, deuxième et troisième parties.

Travail à trois voix : solfège, vocalise à bouche entrouverte en battant la mesure, puis sans battre la mesure.

Dès le début du travail à deux ou trois voix la ligne mélodique sera jouée par le professeur à l'instrument afin d'habituer les élèves à l'entendre.

Veiller à la justesse des « *si naturel* » (mes. 7, 9, 12, 15), les élèves risquent en ce *mode mineur ancien de ré*, inhabituel, d'être attirées par un *si bémol*.

Mes. 15 : troisième partie, le *mi* haut et à distance de seconde mineure du *fa*.

Etude simultanée solo et chœur : faire remarquer la place des sons et syllabes du solo par rapport aux accords. Faire battre pendant l'étude la mesure aux choristes pour plus de sûreté. Travailler ensemble : solo et soprani ; solo et mezzo ; solo et alti ; solo soprani et mezzo ; solo soprani et alti ; solo-mezzo et alti solo et les trois voix du cœur.

Par les gestes entrées et tenues seront indiquées nettement.

Nuances et mouvement.

Mouvement modéré d'un bout à l'autre. Peu de nuances. Respecter les plans indiqués au paragraphe généralités.

Les trois couplets identiques ; avec une expression très sereine au deuxième couplet et un très grand calme au troisième.

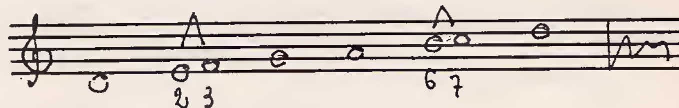
Notions théoriques tirées de ce chœur.

Mode de ré ancien : place des tons et demi-tons, comparaison avec *ré mineur moderne.*

Exercices d'intonations à une et deux voix (la gamme étant écrite au tableau).

Autre exemple en *mode de ré ancien : Au son du fifre* (Anthologie du chant scolaire Bretagne. Du début à « *fleurs de neige* » première fois *ton de ré ancien.*

Deuxième fois « *le ciel est bleu... fleurs de neige* », même phrase et mêmes caractéristiques une quarte plus haut, donc phrase précédente en mode ancien (demi-tons deux-troisièmes degrés et six-septièmes degrés) transposés à partir de la tonique *sol* (*sol-la-si bémol-do-ré-mi-fa-sol* - place identique des demi-tons qui indiquent le mode).



Recueils de noëls.

A 1 voix : *Vieilles chansons populaires pour les enfants :* Premier cahier *Madeleine Martini Musson* (Ed. Durand).

A 2 voix : *Cinquante chœurs à deux voix Georges Favre* (Ed. Durand).

A 3 voix : *Sur trois portées, deuxième fascicule Georges Aubanel* (Ed. Heugel) ; *Neuf noëls populaires Robert Planel* (Ed. Ecole du chant, 35, boulevard Victor-Hugo, Nice) ; *Noëls roumains Jean Absil* (Ed. Lemoine).

En n'utilisant que la ligne folklorique de ces divers noëls, il y a une ample source de noëls à une voix.

Classes préparatoires au Certificat d'Aptitude à l'Éducation Musicale et à l'Enseignement du Chant Choral

RECRUTEMENT.

Les élèves sont recrutés par un concours dont la date se situe, autant que possible, entre le 15 et le 30 juin de chaque année.

Les inscriptions à ce concours ne sont reçues que jusqu'au 1er avril.

CONDITIONS D'INSCRIPTION AU CONCOURS.

Les candidats et candidates doivent remplir les conditions suivantes :

1° Avoir 19 ans accomplis et moins de 23 ans au 31 décembre de l'année du concours, et en faire la preuve par un extrait d'acte de naissance de moins de trois mois. Des dispenses d'âge d'un an peuvent être accordées par le ministre ;

2° Produire un certificat de nationalité française ;

3° Etablir la qualité de **bachelier complet** en produisant une attestation délivrée par le secrétariat de la Faculté compétente ou, à Paris, par le Service central des examens du baccalauréat.

Les élèves des écoles normales primaires doivent, de plus, solliciter, par la voie hiérarchique, de Monsieur le directeur général du premier degré, l'autorisation de se présenter au concours.

4° Produire un **certificat de moralité,** signé par le chef du dernier établissement d'enseignement secondaire fréquenté ; ce document indiquera les classes suivies dans l'établissement ;

5° Produire un certificat de revaccination antivariolique datant de moins de deux ans et un certificat de vaccination antidiphtérique ;

6° Produire un certificat médical d'aptitude physique à l'enseignement de la musique et du chant choral. Les candidats et candidates pourront s'adresser à un médecin de leur choix, lequel devra, au cours d'un examen complet, tenir le plus grand compte des exigences propres à l'enseignement (bon état de l'appareil respiratoire, vocal, auditif, visuel, absence de tout défaut d'élocution).

En cas de succès, les candidats et candidates admis auront à subir à la rentrée un nouvel examen devant la commission médicale de l'Académie de Paris ;

7° Enfin, il est demandé aux candidats et candidates de fournir deux enveloppes timbrées à leur adresse personnelle pour convocation. Ils devront se présenter, les jours d'examen, munis d'une pièce d'identité avec photographie.

Les candidats qui désirent prendre leurs repas au lycée pendant la durée de l'examen devront le mentionner en envoyant leurs dossiers.

EPREUVES DU CONCOURS.

Première série :

1) Une épreuve de **dictées musicales** à une et à deux voix, données à l'harmonium (sauf cas de force majeure), par fragments de deux mesures (coefficient 3).

2) Une épreuve d'harmonie portant sur les accords de septième (toutes espèces) et leurs renversements, sur les accords de neuvième de dominante et leurs renversements (basse chiffrée, chant donné) — durée 3 heures — coefficient 2.

Une note inférieure à 7 sur 20 est éliminatoire.

Deuxième série :

1) Une épreuve de **solfège** sans accompagnement (le texte — inédit — sera écrit dans les clefs de sol deuxième ligne, fa quatrième ligne, ut première, troisième et quatrième ligne) et interrogation écrite sur la théorie musicale (coefficient 2).

2) Une épreuve de **lecture à vue** au piano (coefficient 1).

3) **Exécution d'un morceau de chant** choisi et étudié à l'avance. Il appartient au président du jury de désigner la personne chargée d'accompagner, au piano, les candidats et candidates (coefficient 1).

4) **Interrogation écrite** sur l'histoire de la musique (coefficient 2).

5) **Epreuves de français.** Le candidat doit lire à haute voix un texte choisi par le jury, en dégager l'idée générale et la composition, puis, en suivant l'ordre du texte, faire les remarques de fond et de forme qu'il juge utiles.

REGIME SCOLAIRE.

Tout élève des classes préparatoires est tenu d'occuper sa place dès la rentrée ; faute par lui de se présenter dans un délai de huit jours à partir de cette rentrée ou de fournir une excuse valable, il sera considéré comme démissionnaire.

L'assiduité est obligatoire ; les absences non justifiées peuvent être sanctionnées par le renvoi.

Les candidats et les candidates reçus au concours entrent tous, sans **aucune exception,** en première section.

Le conseil de classe décide à la fin de la première année et après examen en une ou plusieurs matières s'il y a lieu, soit l'admission dans la section immédiatement supérieure, soit le changement d'orientation, pour le cas où celle-ci ne paraîtrait pas confirmée par une première année d'études.

La section terminale (troisième) est strictement réservée aux élèves venant de la deuxième section après l'obtention de la première partie du certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral. En aucun cas un élève ne peut être autorisé à faire plus de trois années d'études au lycée La Fontaine. **Remarque :** La possession de la première partie du C.A. ne confère aucun droit. Toutefois, si les besoins du service l'exigent, le ministre de l'Education nationale et les recteurs peuvent déléguer, dans des postes vacants, les titulaires de ce diplôme qui sollicitent un poste.

Par contre, la deuxième partie du C.A. donne droit, dès le début de l'année scolaire suivant le concours, à un poste de professeur certifié dans un ou plusieurs établissements relevant de la direction du second degré (lycées et collèges), du premier degré (écoles normales), ou de l'enseignement technique.

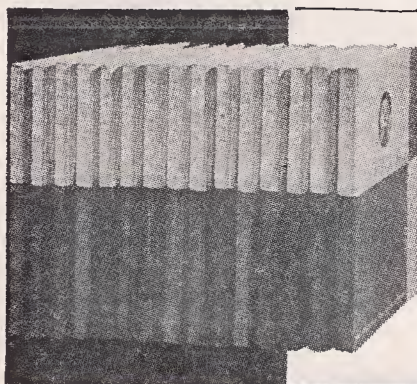
L'enseignement au lycée Jean de La Fontaine est gratuit et comprend les matières suivantes : solfège, dictée musicale, technique vocale, direction de chorale, harmonie, accompagnement au piano, histoire de la musique, pédagogie, théorique et pratique, histoire générale, littérature française, acoustique.

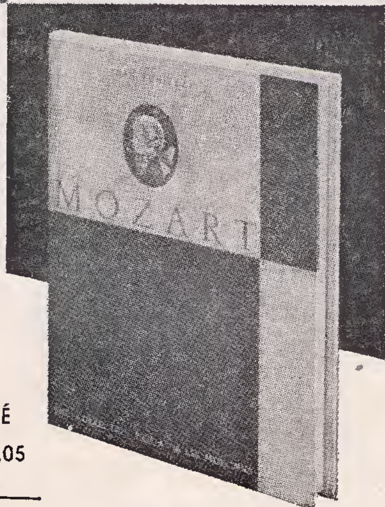
Les jeunes filles qui désireraient être admises en qualité d'internes ou de demi-pensionnaires au Foyer des Lycéennes (10, rue du Docteur-Blanche, Paris-16e) devront en faire la demande à Mme la directrice de cet établissement, dès que seront connus les résultats du concours.

Les garçons peuvent se faire inscrire en qualité de demi-pensionnaires au lycée J.-B.-Say, 11 bis, rue d'Auteuil et comme internes au lycée Janson-de-Sailly, 106, rue de la Pompe, ou demander que leur soit réservée une chambre soit à la Cité Universitaire, soit à la Résidence Universitaire d'Antony.

N.B. — Une classe préparatoire au concours d'entrée est ouverte à Nancy depuis octobre 1961, une autre à Nice depuis octobre 1964. Les candidats désireux d'entrer dans une de ces classes doivent se mettre en rapport soit avec Mme la directrice du lycée F.-Chopin, à Nancy, soit avec Mme la directrice du lycée de l'Ouest, à Nice.

Une préparation par correspondance est assurée par le Centre national de Télé-Enseignement, 60, boulevard du Lycée, Vanves (Seine).





Mme DOMMEL-DIÉNY, auteur de l'important ouvrage *L'Harmonie vivante* dont il a été, à plusieurs reprises, rendu compte dans les colonnes de *L'Education Musicale*, organise pour l'année scolaire 1964-1965 un ensemble de cours, à savoir :

— *Cours d'analyse harmonique* (oral) : premier, deuxième, troisième et quatrième degrés.

— *Douze cours de culture musicale* (4 cours d'interprétation : Dommel-Diény, N. Pérugia, F. Caratgé, N. Hénon ; 4 cours d'exécution au piano : R. Gerlin ; 4 entretiens musicologiques : R. Stricker, J.-J. Eigeldinger).

Programmes détaillés et renseignements sur demande à : DANton 75-03, Mme A. Dommel-Diény, 47 *ter*, boulevard Saint-Germain, Paris-5e.

INSTITUT GREGORIEN

Rentrée des cours : mardi 20 octobre 1964. Inscriptions de 14 heures à 18 h 30 (samedis compris), 21, rue d'Assas, Paris (6e). Tél. 222-10-27. La « Notice détaillée » est envoyée sur demande (joindre un timbre).

INSTITUT WARD

Centre officiel de diffusion de la méthode Ward

Les cours de **pédagogie musicale** ont repris le **jeudi 22 octobre** à l'Institut Catholique.

Inscriptions (de 14 h 30 à 17 h 30 exclusivement) : mardi, mercredi, vendredi, au siège de l'Institut Ward, 80, boulevard Pasteur, Paris (15e). Tél. 306-76-51. Jeudi et samedi, à l'Institut Catholique, 21, rue d'Assas, Paris (6e). Tél. 222-10-27.

Solfège, chant choral : chant populaire, polyphonie profane et sacrée, formation au chant grégorien, direction chorale.

Ces cours intéressent tous les professeurs de musique et particulièrement les instituteurs des classes primaires. En leur assurant une formation pédagogique approfondie, la méthode Ward leur permet d'assumer eux-mêmes le cours de chant et de répondre ainsi aux obligations qui s'imposent à eux.

Aucune condition n'est requise pour l'inscription au premier degré.

LES TABLETTES DE LA SCHOLA CANTORUM



69e Année - Nouvelle Série, numéro 2 - Novembre 1964

Célébration du Centenaire de Guy Ropartz

ALLOCUTION DE JACQUES CHAILLEY

Directeur

Lorsqu'on célébra en Sorbonne le bicentenaire de l'auteur de La Création, *mon maître Henri Busser commença son allocution par ces mots : « Je n'ai pas connu Josef Haydn »...*

Je n'ai pas connu Guy Ropartz et j'y ai moins d'excuses. Mais sa haute et noble figure est de celles dont le souvenir est demeuré le plus cher à la vieille et illustre maison que j'ai l'honneur de diriger, et c'est pourquoi la Schola Cantorum est heureuse d'accueillir dans ses murs l'hommage public rendu à sa mémoire, cent ans après sa naissance. C'est pourquoi aussi elle a voulu s'y associer en réunissant à plusieurs reprises professeurs et élèves, selon la tradition de la maison, au cours de ce concert, et notamment dans l'exécution du Miracle de saint Nicolas *qui clôturera la soirée.*

Saint Nicolas, jadis, ressuscita les trois petits enfants. Mais il a fait aussi d'autres miracles dans sa vie, et après sa vie aussi. Peut-être le récit du concert de ce soir figurera-t-il un jour dans sa légende dorée. Ce jour-là, à l'instar des peintres de jadis qui sans fausse modestie donnaient leurs propres traits ou ceux de leurs amis à saint Jean ou à saint Pierre, réservant ceux de leurs bêtes noires à Judas ou au vilain soldat romain, l'enluminure du livre devra placer sous la mitre d'or du saint les doux yeux gris volontaires et la noble barbe en fleuve du grand musicien que nous honorons aujourd'hui.

D'autres vous ont dit ou vous diront les mérites du compositeur ou les vertus de l'homme privé. Je voudrais, pour ma part, en me tournant vers le pédagogue et l'animateur, dire quel modèle admirable fut pour nous tous celui qui, à Nancy ou à Strasbourg, sut avec le plus noble désintéressement servir la musique de tous, fût-ce la plus différente de la sienne propre, la faire aimer, et se révéler pour la vie musicale d'une province entière ce sel de la terre dont parle l'Evangile, et que rien ne peut plus remplacer s'il perd sa saveur et son pouvoir de pénétration. La musique en France, en 1964, a besoin de nouveaux Guy Ropartz, et nous prierons saint Nicolas qu'il en surgisse beaucoup autour de nous.

Guy Ropartz, à ma connaissance, n'appartint jamais à la Schola Cantorum. Il n'y fit pas ses études et n'y enseigna pas. Mais, élève de Franck comme Vincent d'Indy, condisciple de ce dernier, il vécut dans l'orbite de la célèbre école, fut joué dans cette salle, édité par ses bureaux. Lorsque, après la mort de d'Indy, vint la scission qui aboutit à la fondation de l'école César-Franck, ses sympathies suivirent ceux qui quittaient la rue Saint-Jacques. Il ne s'en cacha pas, mais refusa toujours — Jacques Feschotte m'en apporta le témoignage — de partager les ressentiments ou de prononcer les paroles d'anathème que, dans l'ardeur de leurs déceptions, certains eussent voulu obtenir de lui.

Trente ans ont passé. Ces querelles abolies appartiennent aujourd'hui au domaine de l'histoire, je dirais même de la petite histoire, celle des échotiers plutôt que celle des historiens. En s'associant, pour la première fois depuis 1934, afin de célébrer ensemble, dans les murs qui abritèrent les grandes heures de l'épopée scholiste, le souvenir d'un grand homme commun, la Schola Cantorum et l'Ecole César-Franck ont voulu marquer officiellement la fin d'une pénible période de ressentiments. Que celle-ci s'opère sous l'égide du sage de Lanloup est peut-être au fond, le dernier en date des miracles de saint Nicolas, du saint Nicolas à la barbe de fleuve.

Qu'il en soit remercié, et que vive sa musique généreuse comme vit son souvenir dans la mémoire de tous ceux qui l'ont connu, apprécié et aimé.

Résultats des concours d'entrée au Lycée La Fontaine et du Certificat d'aptitude à l'Education musicale (C.A.E.M., 2e partie).

Lycée La Fontaine

La **Schola Cantorum** a présenté 9 élèves, 6 d'entre eux ont été reçus, parmi eux figurent les deux majors de la promotion.

C.A.E.M. deuxième partie

La **Schola Cantorum** a présenté 8 élèves, 6 d'entre eux ont été reçus, parmi eux figure le deuxième de la promotion.

UNE NOUVELLE SERIE DE LA DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT : LA E-COLLECTION

Enregistrements de grande valeur - Prix réduits

Avec sa nouvelle série « E-Collection » qu'elle publie dans toute l'Europe, la Deutsche Grammophon exauce le vœu maintes fois exprimé par des nombreux discophiles. La « E-Collection » propose en vingt disques un programme mûrement élaboré d'œuvres fondamentales qui appartiennent au répertoire des grands orchestres et des meilleurs solistes. Elle offre à l'amateur de musique nouvellement venu au disque le moyen sûr de constituer sa discothèque de base en lui épargnant la difficulté d'avoir à choisir dans un catalogue immense. « E-Collection » constitue ainsi la discothèque idéale des jeunes qui veulent collectionner les ouvrages les plus importants de la musique.

La « E-Collection » est une série avantageuse. Son prix de 16,10 F est très inférieur au prix normal des disques 30 cm de musique classique pour lequel aucun changement n'est envisagé. Il a pu être obtenu grâce au tirage important de la nouvelle série offerte à la fois dans toute l'Europe. Il ne s'agit aucunement de productions bon marché réalisées à l'intention d'une série économique.

Les pochettes de ces disques comportent au recto une illustration en couleurs en forme de vignette, tandis que le verso reproduit toute la collection, également en couleurs.

Dans la conception de ses programmes, comme dans son prix et sa présentation, la « E-Collection » est comparable au livre de poche : de même que celui-ci s'adresse sur le plan littéraire à toutes les couches sociales, la « E-Collection » constitue une offre aussi précieuse qu'intéressante pour tous les amateurs de musique.

Après épuisement du premier tirage, qui a été fixé pour chaque titre à un chiffre très important, les disques ne seront plus remis sous presse, et la série sera remplacée, après un an, par une série nouvelle.

La « E-Collection » comprend entre autres des œuvres de Haydn (deux symphonies londoniennes), de Mozart (les symphonies Jupiter, Haffner, les numéros 39 et 40, la Petite Musique de Nuit), de Beethoven (l'Héroïque), de Schubert (l'Inachevée), de Mendelssohn (le concerto pour violon), de Tchaïkowsky (les 5e et 6e symphonies), de Liszt (les deux concertos pour piano), de Chopin (les Nocturnes), de Brahms (les Danses Hongroises), de Dvorak (les Danses Slaves), de Rachmaninoff (le 2e concerto pour piano), de Johann Strauss (les valses) et des ballets de Tchaïkowsky, Gounod et Léo Delibes. Parmi les artistes, on relève les noms des chefs : Ferenc Fricsay, Eugen Jochum, Paul van Kempen, Fritz Lehmann, Léopold Ludwig, Igor Markevitch et Fritz Rieger ; des pianistes : Adrian Aeschbacher, Stefan Askenase et Andor Foldes

Les orchestres sont : les Philharmonies de Berlin et de Munich, le Rias de Berlin et le Symphony of the Air de New York.

DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62** — **Disques. Electrophones : 073.09.78**

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R)	Grammaire musicale.
Berthod (A)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Dautremer (M)	200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie. 1er cah. (1 à 150) Livre du professeur. 1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève. 2e cah. (151 à 200) Livre du professeur. 2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.
Delamorinière (H) et Musson (A)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses. 30 leçons d'harmonie. Réalisations.
Durand (J)	Eléments d'harmonie.
Favre (G)	Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).
—	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e). 2e cah. (classe de 5e).
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.
—	3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
—	6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).
—	12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.
Gabeaud (A)	Guide d'analyse musicale en 2 vol.
Gallon (Noël) et Bitsch (M)	Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).
Margat (Y)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y)	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Martin (R.-Ch.)	Le solfège des jeunes musiciens.
Ravizé (A)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.)	6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.
Favre (G)	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien et français.
Pascal (Cl.)	Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.
—	12 chansons françaises à 3 voix.
—	25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J)	Abrégé de l'histoire de la musique.
Favre (G)	Essai d'initiation par le disque.
—	Musiciens Français Modernes.
—	Musiciens Français Contemporains.
—	R. Wagner par le disque.
Lamy (F)	Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A)	La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers. Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers : 1° Noëls et chants de quête. 2° Marches, rondes, bourrées et danses. 3° Chansons de métiers. 4° Humoristiques, légendaires, narratives. 5° Chansons historiques.

N° de Commission Paritaire : 28.511 — Imprimé en France

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14e — Dépôt légal : 4e trim. 1964 — Directeur-Gérant : A. MUSSON